الثقافة والحوار

وتيسير تبادل النتاج الثقافي

الدكتورة نجاح العطار

ألقت السيدة الدكتورة نجاح العطار ، وزيرة الثقافة، ثلاث كلمات، في الدورة السادسة لمؤتمر الوزراء المسئولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي التي عقدت في دمشق خلال الفترة ٢١ – ٢٣ نيسان ١٩٨٧ .

وننشر نص الكلمات الثلاث ، بسبب من علاقتها الوشيجة بالفكر والثقافة ، ولما لها من اهمية في موضوع الحوار والتبادل الثقافيين، وموضوع تيسير تبادل النتاج الثقافي بين اقطار الوطن العربي ، الذي وقعت اتفاقيته في مكتبة الاسد بدمشق ، خلال انعقاد المؤتمر .

لا لانها الاقدم في التاريخ ، والاعـرق في الحضارة ، والانضـر في الغوطة ، والاشمخ في قاسيون ، بل لانها ، فوق ذلك ، البلد الذي يأتيه العربي ماتى النازل اهلا ، الناشد ساعدا ، الباحث عن يقين أن وقائع الدهر ، يوم العرب اسياد سيف وقلم ، واصحاب فتوحات وانتصارات ، هي وقائع اليوم ، في الطموح الذي يرتكز الى عدالة وقوة ، ويتاسس على ارادة في النصر لا تلين .

ويسـعد دمشق ، هذه التي كان التاريخ قبلها في غيهب ، وصار بعدها في منبلج ، ان ترحب بكم اجمل ترحيب واكرمه ، وان تفتح ذراعيها لكم ، اخوة في العروبة ، اشقاء في المواجهة ، شركاء في الوجود والمصير ، زملاء في الحرف الذي منه كانت الكلمـة ، فكانت الثقافـة ، وكانت الحضارة ، وكان هذا الهم الجميل ، هم المعرفة الذي نحمله في انفسنا وسرائرنا ، وننهض به في مؤتمراتنا ولقاءات امتنا .

كما يسعدني ويشرفني ، ان ارحب بكم باسم السـيد الرئيس حافظ الاسد ، الذي تفضل ورعى هذه الدورة رعاية مشكورة ، مؤتلقة، حاضنة للثقافة ، عارفة بمكانتها ، وبما تشعه من الق ، وتندى به من طيب ، وتحدثه من اثر ، في بناء الانسان والوطن ، وبما يقدمه سيادته ، لانتاج المعرفة ونشرها ، من عناية هي نبت وعي اصيل باهمية الفكـر ودوره ، حتى انني اجد صعوبة في متابعة آفاق نظرته العلمية ، التي نقلت الموقف من الثقافة الى موقع متقدم ، وبدلته تبديلا ، فصارت الثقافة ، في مفهومنا ، ضرورة ، بعد ان كانت ترفا ، وصار كل ما يقال في رعايته للعلم واهله قاصرا ، اذ تبقى في الحديث فضلة هي التي تترع الجام ، وتفيض عن حوافه فيضان النهر عن ضفتيه .

ولقد يحار المتكلم ، وهو في صدد الحديث عن الموضوع العام لمؤتمرنا ، كيف يفي الاشياء حقها ، فالثقافة ، كما تعلمون جميعا ، ذات دلالات شتى ، وابعاد قصية ، فمن معانيها التربية والتهذيب والتمدين ، ومن نتاجاتها المعارف الانسانية كافة ، وبهذا التنوع العجيب الذي لا حد

لاتساعه وارتقائه ، امتلك اسلافنا ، على مدى تاريخنا ، ثقافة غنية ، رفدت الثقافة العالمية واغنتها ، اذ كان العرب ، في ماضيهم ، كما هم في حاضرهم ، بناة حضارة تشكل كنزا من العطاء الابداعي ، لا نبالغ في حجمه تواضعا ، ولكن لا نبخسه حقه نصفة . فنحن أصحاب علوم ومعارف ، كانت دائما موضع اعتزاز الشرق والغرب ، بما هي قيمة حضارية صاغها علماؤنا ومفكرونا ، فاورقت وازهرت في ارضنا ، وسفرت لنا عند غيرنا ، وصارت الآن ، مدونات تاريخية ، لا سبيل الى نكرانها ، ولا معدى عن الاعتراف بها ، وقد اثبت الباحثون والمؤرخون ، بتفصيلات استغرقت مجلدات ، ما اعطينا العالم ، وما اخذ عنا هذا العالم ، وخاصة اوروبا ، عن طريق الاندلس وصقلية وغيرهما ، من علوم في شتى المجالات ، افادوا منها وما زالوا ، فكان هذا شرفا سلف لنا ، لا يجوز ان يلهينا عن شرف هو الخلف ، نعمل اليوم له ، وينبغي ان نجد في عملنا ، ما استطعنا الى ذلك سبيلا .

واذا كان ارث المعرفة قسمة بين الامم ، فان ثقافتنا هي قسمة بيننا وبين امم العالم ، بذلناها بسخاء وكرم ، ونريد ان نبذلها اليوم بسخاء وكرم ، بالقدر المتاح للعطاء والاخذ ، وبالقدر المرجو للتعاون بيننا وبين الآخرين ، وكذلك بما نقوم به من تبادل ، في التراث والحداثة ، يزداد عاما بعد عام ، اذ نترجم كل الوان الفكر والمعرفة ، وكنا نتوقع ان يترجم العالم عنا ، كما نترجم عنه ، لولا اننا نجابه عدوا شرسا ، امبرياليا وصهيونيا ، له هيمنته على اجهزة الاعلام والثقافة في الغرب ، يحاصر ، ويضيق من نطاق الترجمات عن العربية ، وبذلك تحتجب روائع مفكرينا وادبائنا التي لا تقل جودة واصالة عن ابداعات الفكر والادب العالميين .

ان اهتمامنا بالثقافة ، انتاجا ونشرا ، تبادلا وتعاونا ، قد صار معروفا ، ومعترفا به ، ونحن نياسر الى المزيد ، وما مؤتمر الوزراء المسئولين عن الشئون الثقافية في الوطن العربي هذا ، سوى دليل على

هذا الاهتمام ، وما دوراته الخمس السابقة ، ودورته السادسة الراهنة ، الا عنوان نقرأ في متنه الكثير من الانجازات ، وقد كان عملا جيدا ، مفيدا ، ان اصبحت لنا ، في الوقت الحاضر ، خطة شاملة للثقافة العربية ، اقرتها الدول العربية مجتمعة ، تسمح لنا ان نتطلع الى وحدة ثقافية عربية ، هي الاصل في التمهيد للوحدة السياسية العربية . ذلك ان خطتنا الثقافية الشاملة قد حددت ، بدقة ووضوح ، الخطوط الرئيسية الناظمة لفلسفتنا الثقافية ، وهي خطوط تتماشى واحدث قواعد العملية الثقافية ، من حيث سلامتها ، وتقدميتها ، واستلهامها تراثنا الباذخ عراقة ، وحداثتنا الصاعدة طموحا ، وقد اعطت هذه الخطة مصداقية مسلماتها ، ولنا ملء الحق ، وكامل اليقين ، ان نتطلع الى دور ثقافي ريادي ، يعيد مجد الماضي ، ليلتئم وطموح الحاضر .

ومن الحق ان نقول ، وبجهارة الصوت ، إننا اصحاب حضارة عريقة، وثقافة غنية ، وحين نذكر ذلك فانما نذكر معطى اثبت برهانه ، واكد مصداقيته ، ولئن كانت هناك محاولات استلاب ثقافي بالنسبة الينا ، فهناك استلاب ثقافي حقيقي وقائم بالنسبة لغيرنا ، وخاصة في افريقيا وآسيا وامريكا اللاتينية ، بل ان هناك استلابا ثقافيا بالنسبة لاوروبا نفسها ، بما تنطوي عليه انساق الهيمنة الثقافية الامريكية ، التي تجهد ، حتى بوسائل القسر ، أن تفرض نفسها على الثقافة الاوروبية ، وتسيطر عليها ، بطرائق تفكير وانماط سلوك ، هي نتاج مجتمع استهلاكي مفرق في اطماعه ، وهذا اللون من الاستلاب الثقافي ، هو تبعية مرفوضة ، وغزو مدان ، تقاومهما الشعوب ، ومنها شعبنا العربي ، لاننا نرحب بالحوار الثقافي ، وبالتفاعل الحضاري ، لكننا نقاوم كل المظاهر التعسفية المسيطرة ، سياسيا واقتصاديا وثقافيا على حد سواء . ان ثقافتنا هي ثقافة وطنية قومية تقدمية انسانية ، تطمح الى تكوين الشخصية المتكاملة ، الناضجة ، عقلا ، وسلوكا ، للانسان العربي ؛

وتهيئته للوعي بذاته وبانتمائه الى امته العربية ، وقيمها الاصيلة ، واعداده لاستيعاب معطيات الفكر الحديث ، وتحريره من التبعية ، وتأهيله للتصدي للاستيلاب والغزو الثقافي .

وفي اطار هذا المفهوم ، نعمل للتعاون والتبادل الثقافي في المجال العربي والدولي ، ويحتل التواصل الثقافي العربي بخاصة مكانة بارزة من اهتمامنا ، بسبب ما يمثله هذا التعاون والتواصل من مظاهر التساند والتعاضد الاخوي بين العرب جميعا ، وكذلك بسبب ما يمثله التبادل الثقافي مع الدول الاجنبية الاخرى من حضور للثقافة العربية في العالم ، ومن اعلاء لمكانتها ، وابراز لدورها في الحضارة الانسانية ، واحياء لتقاليدها في الانفتاح المتبادل والمثمر .

ومن نافل القول ان الثقافة ، اضافة الى دورها في المجالات الفكرية والفنية ، هي اسلوب حياة ، لكونها نتاج ذهن وسلوك ، وفي هذا المجال فان المجتمعات كافة ، تواجهها تحديات كبرى ، لا بد من حلول لها ، وفي اطار البحث عن هذه الحلول ، يندرج موضوع الحوار الثقافي العربي الاوروبي ، والعربي الافريقي ، والعربي العالمي ، اذ بالحوار وحده تتقارب تصورات البشر عن انفسهم وعن الآخرين ، ويزول ما يسم هذه التصورات من ضيق وتحيز ، ورغبة في طغيان ثقافي يؤبد التبعية الثقافية ، وفي زوال هذه السلبيات خير كثير للبشرية جمعاء ، اذ يتوطد التعاون الدولي القائم على احترام التنوع الفكري ، والتساوي الثقافي ، على اساس من الكرامة والتفتح والاعتراف المتبادل بالثقافات المختلفة والسعي لتنمية الحوار بينها .

ان قاعدة الحوار الفكري تشكل اساس التفاهم بين المجتمعات الدولية ، ما دام الحوار الثقافي يجري ، وينبغي ان يجري حول نقاط هذا التفاهم ، والتقريب بين نقاط الاختلاف ، وفي الوقت الذي يقوم الحوار العربي الاوروبي ، بين حضارتين كبيرتين ، هما الحضارة العربية والحضارة الاوروبية ، ويهدف الى توفير المقومات لنهضة فكرية تحتاجها

البشرية ، بسبب ما ستتمخض عنه من تبادل في المصالح وتعاون في التنمية ، واستجلاب للمنفعة والخير ، فانه ينبغي ان يكون معلوما ان ان هذا الحوار ، كي ينجح ، ويحقق نتائج على ارض الواقع ، لا بد ان يكون ثمة اتفاق على ان الامبريالية والصهيونية ، وما ينتجان من شرور عديدة ، مثل العدوان على الغير ، كما جرى في فلسطين وليبيا ، ومثل الاحتلال الاسرائيلي للاراضي العربية ، واغتصاب الحقوق المشروعة للشعب العربي الفلسطيني ، ومثل التخلف والجهل والتبعيةالاقتصادية والنهب الذي تقوم به الاحتكارات الراسمالية والشركات المتعددة الجنسيات ، ومحاولة قسم العالم الى شمال وجنوب ، اي دول صناعية متقدمة ، ودول نامية متخلفة ، ان كل ذلك ، لا بد ان يلحظ في الحوار العربي الاوروبي ، وان تصح النية وينعقد العزم على ازالة هذه السلبيات القاتلة والخلاص من مسبباتها المباشرة ، فالمجموعتان العالميتان : الجامعة العربية ، والمجموعة الاوروبية ، لهما حضارة تاريخية معروفة ، وابداعات وعطاءات متنوعة ، ويستطيعان ان يشقا طريقا رحبا للتفاهم الدولي ، ويرسما خطا بيانيا متصاعدا للثقافة الانسانية . وقد اكد العرب ، منذ اقدم التاريخ ، حرصهم على اقامة افضل الصلات مع الامم الاخرى ، وهم اقاموا ، بالفعل ، صلات باوروبا وافريقيا وآسيا ، واثبتوا عالمية اتجاههم ، وقدموا ادلة كثيرة على رغبتهم وقدرتهم على التعاون والتبادل ، والاخذ والعطاء ، وكانت المشاركة من صفاتهم ، والعزلة من مجتنباتهم ، ويمكن الاطمئنان الى نيتهم الصادقة ، وجديتهم الكاملة ، في متابعة الحوارات الثقافية مع دول جميع القارات ، وانجاحها انجاحا كاملا .

ولقد يكون من المفيد ، والضروري ايضا ، ما دام الحديث يتناول الحوار الثقافي ان اشير الى ان حرص العرب على تراثهم ، وعلى تأكيد هويتهم الثقافية ، لا يتعارض مع انفتاحهم الثقافي على الآخرين ، فالثقافة المعزولة الى ركود وجمود وضمور ، والثقافة المنفتحة الى حيوية وازدهار ، والمجتمع العربي ، في سعيه لتحقيق التقدم الاجتماعي،

يشدد على اهمية الثقافة العلمية ، وعلى امتلاك التكنولوجيا الحديثة ، وفي سبيل ذلك يشجع الدراسات والبحوث لاكتساب العلم واللحاق بالشوط الحضاري ، دون ان ينقطع عن تنمية قيمه الروحية والجمالية وتطويرها ، لذلك فانه يعمل بدأب على توسيع نطاق المشاركة في الحياة الثقافية ، والانتفاع بمعطياتها وخدماتها ، ويجتهد في تعزيز التعاون الثقافي الدولي ، مع اعترافه بتكافؤ جميع الثقافات ، ومساهمته في مكافحة آفات الجهل والتعصب والتحيز والتمييز العنصري ، ويرحب بكل بادرة لتعزيز التقدير المتبادل بين الثقافات عن طريق ازالة العقبات التي تعترض التفاهم الحقيقي بينها ، ومن هذا المنطلق فانه يتمنى زيادة اللقاءات وتكثيف عمليات تبادل المبدعين والمفكرين والباحثين والمربين ، وتنفيذ مشروعات مشتركة في الميادين الثقافية المختلفة .

ومثلما اهتم اجدادنا بالترجمة ، وكانت لهم فيها مضامير سبق ، اذ ترجموا عن اليونانية والسريانية والفارسية والهندية ، وأبدعوا في ترجماتهم بما اضافوا عليها وما علقوا على حواشيها ، فاننا نهتم بالترجمة اهتماما كبيرا وعن جميع اللغات الحية ، ونأمل ان يترجم العالم عن العربية ، وان يذلل العقبات التي تعترض ذلك ، وبعضها مفتعل لاسباب اشرت اليها ، وكما نولي الترجمة اهتمامنا ، علينا ان نولي السينما اهتمامنا ، فهذا الفن السابع كما يسمى ، جليل خطير ، ومن الضروري الانفاق عليه ، والوصول بنتاجنا السينمائي الى اسواق العالم وكذلك الاهتمام بسائر نتاجاتنا الادبية والفنية .

ان قوة السلاح قد تكون كبيرة ، مدمرة ، قادرة على فرض لغتها لكن لغة الثقافة هي الاقوى لانها تصوغ وجدان من يخترع الاسلحة ومن يستعملها . وحفظ النوع البشري ، ودوام نموه ورفاهه ، وحفظ الشعوب من اخطار السلاح النووي ، وكل اسلحة الابادة منوط بقوة الفكر ، وقدرة الثقافة ، لانهما عاملا حفظ وازدهار من جهة ، وعنصرا ردع وكبح من جهة ثانية ، ونحن نمد يد الصداقة لجميع الشعوب ، وخاصة تلك التي تربطنا بها صلات تعاون ، وتجمعنا بها قضايا مصيرية

والدى هذه الشعوب ، بما بلغته من مستوى ثقافي رفيع ، ابداعات في شتى المجالات ، تساوي وتفوق ابداعات الامم الاكثر تطورا ، وفي سبيل تفاهم افضل ، نؤكد مرة اخرى ، رغبتنا في حوار الند للند ، وحرصنا على التبادل الثقافي على اوسع نطاق ، لكننا في الوقت نفسه ، نقاوم الغزو الثقافي ، والاستلاب الحضاري ، وسنقاوم محاولات اسرائيل لسرقة آثارنا ، ومحاولتها المفضوحة لاستغلال مناسبة معركة حطين وتظاهرها بالاحتفال بها لغايات سياسية شريرة .

ولسنا نقول جديدا اذا قلنا ان القضية الثقافية هي القضية الام ، وفي مرآتها يرى المواطن العربي صورته ، في اكبر مدينة واصغر قرية ، وان اللغة العربية هي حاضنة ثقافتنا ، لانها لساننا وترجماننا ، وبها تنزل الوحي على نبينا العربي الكريم ، واستميح وزراء الثقافة العرب ان الفت الانتباه الى ضرورة بذل قصارى الجهد في حفظ وتطوير هذه اللغة ، وفي زيادة حجم العملية الثقافية نتاجا ونشرا ، وفي العناية بالمثقفين الذين هم اعمدة الثقافة ، وارى من المفيد ان ندعو الى مؤتمراتنا الثقافية ، كما فعلت اليونيسكو في مؤتمر السياسات الثقافية في مكسيكو ، ابرز المفكرين ورجال الادب والفن ، فاسهامهم يرفع من سوية هذه المؤتمرات ، ويعمق نتائجها ، ويزيد من قيمة توصياتها ، مادامت في المحصلة ، موجهة اليهم ، وقائمة ، في التنفيذ ، على جهودهم .

ان الخطر لا يوضع تحت كيل فيخفى ، والنار لا تتحول عن طبيعتها الحارقة لمجرد ان الرماد قد يغطي جذوتها ، ونحن في زمن ، النار على حدودنا ، والخطر يتهدد وجودنا ومصيرنا ، من جراء عدوانية اسرائيل المزروعة شوكة في خاصرتنا ، ومن جراء طمع الامبريالية بنا ، وهجمتها علينا ، وبسبب من انها نجحت في تمزيق صفوفنا ، واخراج مصر العربية، وهي الشقيقة الكبيرة والعزيزة ، من خندق كفاحنا ، فواجهت اقطارنا اوضاعا حرجة ، مربكة ، في هذه البقعة او تلك من ديارنا . لكن امتنا العربية ، رغم كل هذه الترديات ، مازالت تخوض كفاحا باسلا ، طويلا ،

عزيزا ، مقتدرا ، وسيكون النصر ، في النهاية ، معقود اللواء لها ، لانها امة خلقت للحياة ، واثبتت ، في تاريخها الطويل ، جدارتها بهذه الحياة ، ومثلما عجز احتلال الفرنجة الصليبيين ان يتأبد في ارضنا ، لانه جسم غريب ، كذلك سيعجز الاحتلال الاسرائيلي ان يتأبد في ارضنا ، لانه جسم غريب ايضا ، ونستطيع ، مجتمعين ، متحدين ، ان نجبه النار وندرا الخطر ، ومع الاشارة ، والتأكيد ، على تنبه العرب واستعدادهم للعطاء والبذل ، فانني احب لكم ، ايها الاشقاء العرب ، وانتم في سورية الصمود ، ان تتأكدوا من استعدادها ، وقوة شكيمتها ، ومن موازنة ميزانها الاستراتيجي ، فاذا تحقق التضامن العربي الكفاحي ، امتلكنا القدرة على تحرير الارض واسترداد الحقوق ، ومساعدة كل بلد عربي على الخلاص من محنته ، من منطلق عملنا القومي الذي يرتفع الى مرتبة الواجب .

ولا افرق بين عاصمة عربية واخرى ، ولا اقبل تمايزا بينها ، لكن دمشق ، وهي عرين الى غار خفان منتسبه ، والى معركة حطين محتده ، والى رسوخ ، من تحت اخمصه الحشر ، او يكون النصر سبيله ، والشهادة عناقه ، ونجم ، في الاعالي ، يلتمع هداية لمن يرودون الدرب الصعب ، الى غاية اصعب ، ليس دونها عقبة ، مهما تعترض ، وليس دونها مستحيل ، مهما يبلغ ، اقول : ان دمشق هذه ، دمشقكم انتم ، تنضفر فيها عزائم الابطال ، مع عزائم كل المناضلين العرب ، ومع عزيمة قائد الحق والسيف على نسب في شرعته ، والكفاح والتضحية على لحمة في غايته ، فهو ، والاعوام شاهدة ، للعرب جميعا ، ومع العرب جميعا ، وبهم ، وبوقوفهم صفا واحدا ، يصبح الرجاء في نصرة قضيتنا الظافرة ، مهما تتطاول السنون ، رجاء الى تحقق ، والامل في جمع كلمة العرب على وحدة هي الاسمى مطلبا ، والاقدس هدفا ، والاشد ثورية ، املا الى ظفر ، لان الوحدة العربية وقد كانت من رحم الثورة ، وليدا ، استوت الآن ، في ضرورتها وثوريتها ، قائدة في المسيرة الكبرى ، تسوق الريح اذ تسوق الشدائد ، مجدة في طلب العز للعرب ، واثقة ، عن

ارادة لا تقهر ، انها باللغة ما تريد ، لان الوحدة ، في معنى معناها ، ثورة ، وهي تنادي العرب ان هبوا الى الكفاح ، وثبوا وثبة هي الغلب ، وهي اللوح والكتب ، وهي في انطلاقتها ذلك السيل الآتي الذي يكتسح حواجز البغي ، ويجتث جذور العدوان ، مؤذنا بفجر جديد ، طال انتظارنا له ، وترسخ الآن ايماننا باننا مدركوه مهما بعدت السير ويتطاول الطريق .

اية فرحة ان يكون لقاؤنا اليوم على بساط الحب ، وزرقة الحرف، واسم الثقافة ، وأي بهجة ان ننعم بحضور الاعزاء من اشقتنا ، والاصفياء من احبتنا ، والمبدعين من زملائنا ، وبأي كلمات نشكركم على حضوركم ، وتجشم مشاق سفركم ، وبأي كلام نوفي الذين سهروا على تنظيم هذا المؤتمر ، وعملوا على ترتيب شئونه ، وانجاز مستلزماته، وفي مقدمتهم الاخ الكريم الدكتور محي الدين صابر ، المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، وكل العاملين فيها .

ان بعض القول لا يحكى فيضمر ، وبعض الشكر لا يوفى فيوجز ، وقد اضمرنا باكثر مما افصحنا ، في حبنا ، واوجزنا ، باشد مما افضنا ، في شكرنا ، وشفيعنا ان الكلمات تتحدث بلذاتها ، ولذاتها ، فهي ترتسم على شفاهنا ، وتنطلق بها السنتنا ، لكن مافي القلب يبقى الاكبر ، لانه الاعظم ، ولانه الاقدر على التعبير والاقدر على البوح ، حين يكون البوح نظرة ود ، والتعبير تلويحة يد ، على اناملها كل شعل الضوء ، وكل حكاية المعزة .

* * *

حول تيسير تبادل النتاج الثقافي

الكلمة لا تحتجز ضمن حدود ، ولا تتأطر في مربعات هي سدود تحول بينها وبين الانتشار ، فالفراشة لفظة ، واللفظة طائر ، ومن زهو اللون وتحليق الجناحين ، تتشكل تلك القدرة العجيبة على رسم مخمليات ، هي فيروزية الدفء والمدى ، لا في تزاويقها ، وتلويناتها ، والحس القوس قزحي لجمالها ، بل في انها ، في معجزة التكوين ، قد صارت تكوينا لا يضاهى ، فكان ملامسة انامل سحرية ، وشت تلك الفراشة ـ اللفظة ، وكان هذه ، بما ينبت لها من جناحين ، وبما يعطيان في رمزهما من معنى التحليق ، قد ارتفعت وتعالت ، راسمة على صفحة الفضاء ، وقبة الاعالي ، اسم الحرية نسرا ، الجو ملعبه ، والذرى وكره ، والآفاق تخومه ، ودون تقييده في خطوط طول وعرض ،صعوبة تعجز ان تفرض نفسها ، وقصاراها ان تمحي امام ذلك السهم الذي اسمه الفكر ، بما له من قوة اختراق لا تقاوم .

وما الكلمة واللوحة والنغم والصورة المرئية ، واللفظة الاثيرية ، سوى، أدوات للتعبير الادبي والفني ، هيهات ان يبلغ ، حتى سور الصين نفسه، أن يحتجزها وراءه ، فاختراقها الذي لاراد له ، ولا عائق يحول بينه وبين ان يبلغ غايته ، اكان هذا العائق جبلا أم محيطا أم صحراء ، هو عبرة وامثولة لمن يظنون ان الفكرة ، على اي صورة تجلت ، وبأي اداة نقشت ، وبقوس اي كمان عزفت ، يمكن لانسان ما في هذا الوجود ان يحبسها في قمقم ويرصده عليها ، ففك الارصاد عن القماقم ، حكاية

من حكاياتنا ، واسطورة صاغها انساننا اذ صاغ مغزاها في ما بلغه من جسارة ، كفلت له ان يطلق المارد ، وبعيد حبسه ، ثم يعيد اطلاقه ساعة يريد ، مادام هذا الانسان ، وهو المبدع الاكبر ، قد وضع في ابداعه سر انتشاره ، فهو في الهواء والماء والنار ، ومسارب النمال ، وشعاب القنن ، اي في كل مكان وزمان ، لانه المكان والزمان معا .

ما اردت ، في هذه التوطئة ، ان اتكلم على السدود تقام في وجه الابداع ، فهذا باطل الاباطيل ، بل اردت الكلام على هدم هذه السدود ان وجدت ، وحيثما وجدت ، وبذلك يتيسر انتقال الانتاج الثقافي العربي ، وبذلك نيسره نحن ، بما نملك من وسائل هذا التيسير ، خاصة اذا انتظمتها اتفاقية عربية نجمع على توقيعها ، وعلى تنفيذها وعلى احترامها ، وبذلك نؤكد حضورنا في العصر ، وتفهمنا لروح هذا العصر وحرصنا على ان نحمله ، بالنسبة الينا ايضا ، عصرا يمت الى القرن العشرين ، القرن الذي اطلقت فيه حرية التعبير ، وافسح لنتاجه الفكري والفني مجال الانتقال ، والانتشار ، والذيوع ، ويسر أمر ذلك تيسيرا كاملا ، تلقائيا ، رضائيا ، مقوننا ، ينظم الامور ويضعها في انصبتها .

واحسب انني اعبر عن سعادتي ، وسعادة جميع زملائي من رؤساء الوفود واعضائها الحاضرين مؤتمرنا الثقافي السادس هذا ، والمتواجدين في حفل التوقيع على الاتفاقية العربية لتيسير انتقال الانتاج الثقافي العربي ، وعن سعادة دولهم ايضا ، بهذا الحدث المعرفي ، الجليل في عظمته ، النبيل في مقصده ، الشريف في غرضه وهدفه معا .

ان هذه الاتفاقية ، بما نصت عليه من تعريف للمصنفات الادبية والفنية والعلمية ، وما الزمت به الدول الموقعة عليها ، من تيسير انتقال هذه المصنفات ، واعفائها من الرسوم الجمركية ، ومنحها حق الاولوية في التنقل بين الاقطار العربية ، وتخصيصها بتعرفات نقل مخفضة ، لا تزيد

عن خمسة وعشرين بالمئة من تعرفات النقل المفروضة على السلع الاخرى ، تعد انجازا كبيرا متقدما ، نطمح في ان نزيده كبرا ، وتقدما بما تلتزم به الدول الموقعة عليه من اعفاء ما تستورده من مواد تدخل في عملية الانتاج الثقافي العربي من الرسوم الجمركية ، او تجعل هذه الرسوم رمزية ، وتمنح تيسير انتقال هذا الانتاج مزايا تفوق ما تمنحه هذه الاتفاقية ، وتزيل النواقص او الشوائب ان وجدت او لحظت في التطبيق .

وتبقى الحاجة ماسة لان تعمل الدول العربية التي تصبح طرفا في هذه الاتفاقية على التسريع باصدار التشريعات اللازمة ، والناظمة للتنفيذ ، وعلى اقامة مؤسسات قومية تتولى تيسير انتقال الانتاج الثقافي العربي ، وتوزيعه بين الدول العربية ، وانشاء المكتب الذي يتولى أمور متابعة التنفيذ في الادارة العامة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

* * *

ماذا حقق المؤتمر

اخيرا انتهى المؤتمر ، والامال فيه ، وتقولها بكل ما الكلمة من حضور تحققت . كتبت الثقافة نفسها من جديد ، على كوكب آخر ، لا يلبث بدوره ان يشع يضيء ، ثم يعطي نفسه لزرقة البحر ، ويغوص جميلا جميلا في امواهه المتوجة بزبد ابيض .

قلت الآمال ، واقصد الكلمة لذاتها ، فليس في دنيانا ، ومنذ اعوام طوال ، ما يجمع شمل العرب على وحدة كمثل الثقافة ، هذه التي تتخطى الحدود والتخوم ، وتأتينا ، كفرس الاسطورة ، في صهلتها نداء يجمع ، بعد ان غدت الخلافات ، بين اقطارنا العربية ، تفرق ، وعلى رجع هذا النداء نتلاقى ، نتصافح ، نمد الاذرع، ونحمل قلوبنا في راحاتنا من غبطة ورجاء ، في ان تكون الوحدة الثقافية التي تلملم ، كالذكرى ، شتاتنا ، هي التي تلملم ، كالحقيقة ، وحدتنا الاخرى ، الكبرى ، الوحدة السياسية المنشودة .

اكرر : انتهى المؤتمر ، وماكاد يبدأ ، فالزمن ، في سيلانه ، يمضي بنا ، يأخذنا مع الريح الذهبية ، التي تحمل كلا منا الى بلده ، وتبقى لنا ، من اللقاء ، بهجته ، صبوته ، آصرته ، وحصيلته التي هي ، في دلالتها لا في حجمها ، كبيرة كبيرة ، لانها تضيف ، واضافتها الى غنى ، فكل كنز في هذا الوجود ، الى نقصان ، الا كنز الثقافة فهو الى امتلاء وازدياد ، وكل معنى ، فيه تأويل ، فيه تبخيس ، الا معنى الثقافة ،

فهو ممتنع على التاويل والتبخيس كليهما ، ما دامت الكلمة ، من آلاء الله ومن نعمى هذا الكون ، بدعا سلميا كانت ، وبدعا رفيعا تبقى ، ومن البدع ، حين يكون الى الابداع مرجعها ، نمتح روائعنا ، ثم ندعها تجر الذيل تيها ، حتى اذا مرت على حقول المعرفة ، فأمر عتها ، واخضرتها وانضرتها ، كان الجنى الذي من عطاياه يبدو الحضارة ، ومن سواقيه نهرها العظيم الذي بدأ مع بداية الانسان ، ثم لا نهاية له ، لان الانسان الى اللامنتهى ، وهذا النهر الحضاري ما ينفتأ الى ارتفاع في المنسوب ، يتضخم ، ويتضخم ، ولا يكون منه اذى او ضر ، فهو وحده ، في فيضانه يطرح على ضفتيه لآلىء الفكر الذي نحار في روعته ، فلا نملك الا ان نباركه .

ولقد يحسن ، في هذا المقام ، التواضع ، وها نحن نتواضع ، فلا نرى الى قراراتنا وتوصياتنا مراى الخوارق ، بل هي اضافات تتحصل لنا كل عامين ، فناخذها مأخذ اللبنات ، نبني منهما مدماكنا الثقافي ، ونفرح اذ يرتفع بين ايدينا ، وبين ربوعنا ، وفي رحاب وطننا العربي الكبير ، وينفعل ويتفاعل مع مداميك الثقافة العالمية ، هذه التي نحن جزء منها ، دون ان نذوب فيها ، او ننغلق دونها ، لان شرعتنا ، في هذا المجال ، اخذ وعطاء .

وحين تقال الاشياء ، بالجرس المدوي ، نستطيع ، نحن ايضا ، اهل الثقافة ، ان نقول ان لدينا اسهامنا ، واكبر اسهام ، واقواه ، وازكاه هو الاسهام في التمهيد لوحدتنا العربية في المقبل ، تلك التي نراها بباصرتنا ، وخاطرتنا ، الى ان يأتي اليوم الذي نراها فيه بأعيننا ، ونتلمس ثوب عرسها باناملنا .

وليس بالمفيد ان نعيد ما سبق ان قلنا ، فالامة العربية ، بوحدتنا واجتماع كلمتنا ، وتراص صفوفنا ، الى نصر ، لكن هذا النصر ، كالحسناء ، غالي المهر ، وهو لا يأتي من دروب الورد ، بل من طرق الشوك ، ولا يمر بالرمال الملساء على الشاطىء الاسمر ، بل يجتاز

المفاوز ، ويقطع المعابر ، ويجيء خلل النار والدخان ، لكنه حين يجيء يكون فارسا على حصان ابيض ، وفي قناته ، بـدل السـنان ، رايـة المستقبل الوضاء .

اذن فلنجعل من الكلمة زنبقة ونصلا ، ولننعم بشذاها ، ونشد الساعد بمضائها ، ولتكن ثقافتنا ، في شعرها ونثرها ، في ادبها وفنهـا ، في لوحتها ونغمها ، ثقافة ايام هي للنضال بأكثر مما هي للاسترخاء ، فليس الوقت للراحة ، ولا نحن بالقعدة ، وما من خيار امامنا ، ونحن نواجه مصيرا مهددا ، سوى ان ندفع ونداقع ، وان نتبرى ونقاتـل ، وان نتعانق في قتالنا جميع اسلحتنا ، وبينها ، وفي مقدمتها ، سلاح الثقافـة .

انتهى المؤتمر ، ويصعب على اللسان الذي الى الترحيب منزعه ، والى التاهيل معتاده ، ان يكون ، ونحن الى الفراق ، الى الوداع محمله لذلك لا نقول وداعا بل الى لقاء ، وشكرا لكم جميعا ، على ما بذلتموه ، وما صنعتموه ، وما اناتم به من خير ثقافي ، وما زدتم به من زاد معرفي ، وليكن الله حافظكم ، والسلامة طريقكم ، واذا كان لابد مما ليس منه بد فانني على شيء من تهيب ، مرده عاطفة الاخوة ، وعلى شيء من حنـان ، مبعثه ما خلقتم بيننا من الفة ومحبة ، اعلن اختتام المؤتمر ، واشد علـى أيديكم محيية ، مودعة ، منتظرة ، مثلكم ، لقاءنا المقبل ، بعد عامين ، في قطر شقيق اخر وشكرا .

* * *

الإبتكار.. في الأدب والفنون

ترجمة: عادل العامل

القصة القصيرة في أرضنا المحتلة في مواجهة الغزو الصهيوني ١٩٦٧ – ١٩٨٤

د. ابراهيم الفيومي

طرائق التعبير الشعري

عبدالكريم الناعم

الإبتـــكار ..
في الأدب والفنون

ترجمة : عادل العامل

تتميز موضوعة الابتكار في الادب والفنون باهمية خاصة ، وذلك لارتباط هذا المفهوم بالاصالة والمعاصرة في عملية ظهور الكاتب الخلاق ، او العبقري .

وقد استكتبت مجلة (الادب السوفيتي) ، التي يصدرها اتحاد الكتاب السوفييت ، المؤلف الفرنسي بيير كامارا مقالة حول هذه الموضوعة الهامة ، وطلبت مـن الشاعريـن والمترجمـين السوفييتـين ، ليف اوبروف ودافيد ساموبلوف ، ابداء ملاحظاتهما حولها، ونشرت المقالات الثلاث جميعا في العدد نفسه .

الابتكار الحقيقي والابتكار الزائف

بيير كامادا

ان المشكلة الكبيرة التي تواجه الفنان الخلاق ، كما اعتقد ، هي مشكلة الاختراع invention . فعقل الانسان ، في الغالب ، ظاهري ومكتف بالمظاهر . والحقائق البدهية تعبر جوهريا عن حقيقة واقعية وعميقة . ومن المفيد التمعن فيها وتقليبها في الذهن . .

« قبل أيام قليلة فقط من موته ، كان ما يزال يعيش » ـ هذه حقيقة بدهية كلاسيكية . ولكن الحقائق truths ، بدلا من هذا كله ، واضحة جدا . وارجو ، ونحن نعود الى مشكلة الفنان باعتباره خالقا(١) Creator ، ان تسمحوا لي بالاشارة الى انني استعمل مصطلح « خالق » بنزاهة تامة ، حتى اذا كان بعض الفرنسيين يتحاشونه بسبب دلالته اللاهوتية . فانا افضله على النعوت الاخرى للكاتب او الفنان ، التي يعتبرها هؤلاء اقل مثالية واقرب الى الواقع المادي والاقتصادي ، كمصطلح منتج producer على سبيل المثال . انني استعمل مصطلح « خالق » بسبب مجاله الطموح ، لا غير فالخالق ، (وانا في هذه المقالة سأضع قدمي بثبات على الارض او ، اذا شئتم في سماء الادب والفنون !) ، هو الشخص الذي اغنى ارثنا بعمل جديد ، عمل لم يسبق ان وجد قبله . فهو خالقه ، وهو ليس اي شخص آخر .

ان ليو تولستوي ، مهما قلتم من كلمات اخرى ، هو خالق (الحرب والسلم) . فهذه الرواية العظيمة لم يسبق ان وجدت قبله . ظهر

تولستوي ، ركب مادة انسانية وتاريخية معينة وخلق (الحرب والسلام) . فرواية (الحرب والسلام) ظهرت للوجود نتيجة لكدح وموهبة عبقرية ليو تولستوي .

يستطيع المرء أن يحاول وبيين الاختلافات ، وهو ما ينبغي عمله ، كما اعتقد ، وعلى النقاد وكتاب المقالات والباحثين القيام بهذا . فبوسع المرء ان يقول ان (الحرب والسلام) عمل الشعب الروسي ايضاً ، وهي ، بطريقة ما ، نتاج لفكر ولغة روسيا تلك الفترة . بوسع المرء أن يقول ان تولستوي لم يخترع كل شيء ، لم يبدأ من لا شيء . لا شك في ذلك . ولكنني ما ازال اعود الى حقيقة انه قبل تولستوي لم تكن هناك (الحرب والسلام) في خزانة الادب العالمي . فنحن بفضل الوجود المستمر لهذا المؤلف الروسي العظيم ، نستطيع ان نقرأ ونقرأ مرة بعد اخرى هذه الرائعة . اذاً تولستوي هو خالق (الحرب والسلام) .

ويمكن قول الشيء نفسه عن جميع الروائع التي كان لها تأثير عظيم على تاريخ الادب والفنون ، ويستطيع المرء حقاً ان يقول عن مثل هذه الاعمال أنها احدثت هزة ، احدثت طريقة جديدة في التفكير والكتابة ، هزة في اسلوب الكلام ، على وجه الدقة . والحقيقة ان بعض الاعمال العظيمة قدم للقراء في وقته او فيما بعد ذلك شيئاً ما أكثر بكثير مما هو هزة . فقد قام ، كما يقوم الآن ، بتزويد القراء الى يومنا هذا ببهجة غير معروفة . ولكنه ، من وراء هذه البهجة ، غالباً ما كشف عن عالم جديد كلياً ، عن مجاهل العقل والقلب . امعنوا النظر في ستاندال و (الاحمر والاسود) ، سيرفانتس و (دون كيخوته) ، او فكتور هيجو و (البؤساء) في وفي الكثير من المؤلفين الآخرين الذين قلبوا بنغمياتهم المختلفة وجهات نظر عصرهم الفنية والاجتماعية ، وغير عصرهم ، ايضا .

هنا ، ربما نستطيع الوصول الى تعريف لما ندعوه عادة عملا كلاسيكياً او خالداً : انه ذلك العمل الذي يمتلك هذه القدرة بالذات على ان يبطل الاشياء ، أن يعلم (اي ان يرينا سبيلا جديدة) على مدى فترة طويلة من الزمن ، وربما ما دامت الافكار والمشاعر لدى الانسان .

ولذلك ، فان (الحرب والسلام) ستبقى تحفز العقل والتخيل وتحتفظ بجدتها طالما كان هناك اناس يفكرون في لغة انسانية .

وقد أحييت في فرنسا كلاسيكيات مثل tartuffe او Le Cid في عهود مختلفة ، وشوهدت في ضوء مختلف من قبل اجيال جديدة . فكان التجسد الجديد الاخير لـ (السيد) ، اذ جاز القول في زمن البطل السخي المتدفق بالبهجة الذي قدمه جيرارد فيليب لاجيال ما بعد الحرب الشابة التي حررتها من الوهم جوانب معينة من الحياة والتاريخ الفرنسيين ، والتي وجدت في (رودريكو) لكورنيه ، كما قدمه جيرارد فيليب ، بطلا جديدا للاستقلال والشجاعة ، (كان المغاربة Moors هنا ذريعة لاغير ، فالمسرحية كانت حول الحياة الفرنسية وليس التاريخ الاسباني) .

وهكذا ، فانا اعتقد بأن طموح من يغامر على الطريق الصعب للخلق والابتكار innovation ينبغي أن يكون الارتفاع الى مستوى لقب الخالق الذي اتخذه لنفسه ، اي ان عليه ان يخترع ، بتعبير آخر ، وان عليه ان يحدث لدى جمهور اليوم ، وربما الغد ايضا ، هزة جديدة ، ان يظهر طرقا جديدة لرؤية العالم وللحلم بالعالم .

فبعض الاشخاص يلجأ ، بقصد او بدونه ، الى ما يعتبره الطريقة الفعالة الاسرع . طالما ان (البؤساء) و (مدام بوفاري) كانتا عملا ناجحا فلنفعل الشيء نفسه مرة اخرى ، كما يقول . وهذا ، للحسرة ، ما لا يحدث ، او لفترة طويلة . فالمقلدون الاكثر او الاقل دقة ليسوا خالقين المسألة هي ، في مختلف الظروف والاحوال ، انه ليس هناك وصفات لصنع او نسخ رائعة ما . فالرائعة ، بطبيعتها ، شيء فريد . ليس هناك الا جيمس جويس واحد ، وكافكا واحد ، بالرغم من ان لهما اليوم ، عشرات المقلدين .

فالوصفة الثانية تتبع خطا بسيطا ولكن زائفا من التفكير . لكل عمل من اعمال العبقرية اصيل . هذا هو الصحيح .. وارجو ان اكون

قد بينت ذلك . وعن طريق تقديم ابتكار بعد آخر يتقدم الكتاب والفنانون الى مدى ابعد ، يجددون ويعطون قوة دافعة جديدة لنهر الابداع العالمي الواسع — من الشعراء الغنائيين القدامى الى الفنانين الحديثيين . ولكن في الوقت الذي يصح فيه القول ان كل عمل من اعمال العبقرية أصيل ، لا يعني هذا ان كل عمل اصيل هو من اعمال العبقرية .

قد يكون صحيحا ان كل عمل عظيم يسبب ارباكاً ، ولكن كل عمل يفعل هذا ليس ، بالضرورة ، عملا من اعمال العبقرية . وقد يكون صحيحا انه كان على الكتاب العظام — ابو لينير او جويس — ان يبطلوا استعمال الفواصل او تركيب الجملة ليخلقوا اعمالا جديدة . ولكن لا يكفي لخلق اعمال عظيمة ، ابطال استعمال الفواصل او تركيب الجملة فقط . قبل كل شيء ، لان ابطالهم استعمال الفواصل او تركيب الجملة لم يكن ، على الدوام ، امرا اساسيا بالنسبة لهم . فقد كان ذلك هو النتيجة الظاهرة لبحوثهم العميقة وعلى المرء ان لا يأخذ المظهر على انه الواقع العميق .

من الواجب على المرء ، بالتأكيد ، ان يوافق ، وبشكل بارز في حالة شخص مثل جيمس جويس ، على ان هذا المفعول على اللغة — تركيب الجملة ، مجموع المفردات والاختراع — كان هاما جدا ، بل وعنصرا اساسياً في كتاباتهم . فهل كان العنصر الوحيد ؟ دعوني اكرر الكلمات ليست قواقع فارغة ، ان اللغة لا تحشد قواقع فارغة . فالكلمات واللغة تنطلقان من فم معين لشخص معين . ومن الصعب ، بل ومن المستحيل ، في الواقع ، فصل الخالق عن الشيء المخلوق . فالخالق ينجز خلقه وفي الوقت ذاته يحقق نفسه ، يحول ويكتشف نفسه . وقد وقف المرء من وقت لآخر ، وهو على حق ، موقف الاعتراض من دراسة الكتابة الابداعية دراسة تاريخية وسير ذاتية biographical بشكل صارم جدا . وارى ان من الظلم على حد سواء ، وربما اكثر من هذا بكثير ، الاعتقاد بشيء مخلوق من دون سلف او انه لا ينتسب الى خالق .

وهكذا ، فما دام مثل هذا الخالق يحيا وانه موجود ، ما دام وجوده وجودا فعالا ، قويا ، مؤثراً وأصيلا ، فان من الصعب ازالته واستبدال

ميكانيكا بآخر . السنا نزيله اذا ما نحن كررنا نهجه واسلوبه في الكتابة ميكانيكيا ، في الوقت الذي نتجاهل فيه مبدعهما الاساسي ؟

فلنتفق اذا ، بشكل مؤقت على هذا : ان الابتكار لا يمكن تقليده . بل انني اعتقد بأنه لا يكفي ، لتحقيق الجدة novelty ، ان نتوق اليها . تماماً ، كما هو ليس كافياً ان نتوق الى الصحة الجيدة كي نتمتع بها . ان ذلك يساعد حقاً ، لكنه ليس كافياً .

من المرغوب به ، طبعاً ، ان يتوق الخالق الى اقتراح شيء ما جديد اي ان يخلق ، في الواقع . فاذا كان التوق مجرد تصريح ، فانه لا يأخذنا بعيداً جداً . ذلك ان القول ان المرء طليعي لا يكفي لوضعه في الطليعة ، بل واود ان اذكر بشيء من الخبث ان ابرز صفة في الطليعي ، في بعض الحالات ، هي صحته . فالقناص الذي يحدث الكثير في الضجة يعرض نفسه لخطر عدم المضي بعيدا جدا في استكشافه . ويمكن للمرء ان يلاحظ ايضا ان المخترعين والرواد العظام ، على مدى العصور ، لم يكونوا يظهرون طليعيتهم ، على الدوام فقد كانوا يؤكدونها في اعمالهم . بل ان هناك كتاباً عرفوا بالكشف عن انفسهم كمحافظين ، ان لم اقل كرجعيين ، بينما هم ، في الوقت نفسه ، يبدعون اعمالا فيها جدة بلزاك .

لقد قمنا ، بمعرفتنا ما هو الابتكار الزائف ، بحل نصف المشكلة . وعلينا الآن ان ننظر في الابتكار الحقيقي . كيف يتحقق ، كيف يخلق الاعمال الجديدة التي يتطلع اليها بحق اولئك الذين يريدون أن يكونوا خالقين ؟ أليس هناك ما يمكننا تعلمه من مثال رجال الماضي العظماء ؟

اعتقد بايمان كامل ، خلافا لذلك ، بان مثال المبتكرين العظام مهم جداً وضروري الى الحد الذي ندرك عنده أن التقليد imitation لدرجة المحاكاة امر عقيم وانه ليس هناك من وصفات جاهزة . يمكننا ان نستنتج (الاحمر والأسود)(٢) بوسائل ميكانيكية او كيماوية بشكـل دقيق تقريبا (و « تقريبا » هنا اداة تحديد مهمة) ، ونعيد رسم

(فينوس ميلو) أو (الجيوكندا) ، ولكن ما من جهاز ميكانيكي او كيماوي سيمكننا من خلق عمل بنوعيتهما . ومع ذلك ، قد نسأل انفسنا ما الذي شكل آنذاك ، وما يزال يشكل اليوم القيمة الجديدة لرائعة متميزة ؟

بهذا ، كنقطة بداية لنا ، وبهذا وحده ، يمكننا ان نأمل في خلق جديد . ولكن ليس من الممكن ان تكون هناك ضمانة لهذا . فعندما تتخلف امثلةالماضي العظيمةودروسه البليغة الى ما وراء،تبدأ المسؤولية الشخصية لكل خالق ، وتأتي اللحظة التي لا يكون هناك فيها من يرشد قلمك او ازميلك سواك . فانت تعمل بمفردك وعلى مسؤوليتك .

ولكنك ، حتى تلك اللحظة ، لم تكن لوحدك ، وينبغي ان لا تكون لوحدك . فانت مهتم ، وينبغي ان تكون مهتما،بالعالم والافراد . فالسمة المميزة للاعمال العظيمة الجديدة وللمبتكرين العظام ، كما اعتقد هي انهم في لحظة محددة ، كانوا الناطقين الهامين بلسان التاريخ والعالم . وهذه حقيقة بارزة الوضوح . وهي ، في حالة فولتير وهيجو ، زولا وغوركي حقيقة من السهل تأكيدها . اما في حالة اولئك الذين تبدو عبقريتهم اكثر شخصية وخصوصية ، فقد اخذ الامر منا وقتاً لتقدير حسنتهم باعتبارها بشائر ، ولادراك انهم كانوا يعبرون بأورع واحياناً باسوا اسلوب ، عن لحظة خاصة في التاريخ الانساني . الا ان عملهم قد انشا علامته المميزة بعناد ... وانا ، هنا ، افكر ببودلير ، رامبو او بمن هو اقرب الى عهدنا ، تزارا . وهذه نقطة يمكن تطويرها بتفصيل تام . فانا احدد نفسي ، هنا بذكر ملاحظتي هذه ، لا اكثر .

اذا لا يكفي القول ان اصواتا عظيمة قد وجدت . يجب على المرء أن يسأل كيف ولماذا توصلوا الى تعبير بليغ ، متوقد وثابت كهذا ان يقدم سلفا اجابة متانية لكثير من انشغالات الأجيال اللاحقة ... لماذا هذا ما يجب ان يسأله المرء .

ان الاعمال العظيمة الجديدة لا تقوم فقط بالكشف عن لحظة ما في التاريخ العالمي : انها تتخلل(٢) ، تتخللها باتجاه انساني . حاول ان تسمي

لي عملا من اعمال العبقرية ليس انسانيا . وهذه ليست قضية اكتشاف للانتماءات السياسية لكتاب الماضي انطلاقا من الوعي السياسي الذي نمتلكه ، اليوم . فالاعمال العظيمة تساعد على استمرارية الانسان وهدايته الانسانية . انها تساعد على تقدمه ، تلهمه الاغنيات ، تساعد روح النقد ، وتعير اجنحة للتخيل والاحلام . وفي هذه الحالة ، فحتى لو ان الاقلية فقط هي التي هللت لها ، في البدء ، فانها ستتحدث ، في المستقبل الى الجماهير الواسعة .

وينبغي للمرء ان يضع تاكيدا استثنائيا على هذه الفكرة العامة عن المستقبل . فالخالقون يساعدون على خلق المستقبل . وبهذا المعنى ، فان قول اوسكار وايلد « الفن يخلق الحياة » يمتلك معنى عميقا . فالشاعر المتميز بالعبقرية يهيء لغة المستقبل . وهو ، بهذا المعنى ، قد يربك القراء المعاصرين له للحظة ، ولكن ، فيما بعد ، يصبح الكتاب المغلق ، كما قالت الزا ترپوليه ، الوضوح ذاته ، وقد اصبحت صيغ ماياكوفسكي المحيرة الوضوح ذاته ـ الخبز اليومي لملايين القراء ، اليوم.

هذا يعني ان المؤلف ، في بداية الابتكار ، ملتحم بالعالم بصورة غير محدودة ، وان محصوله ضخم ومتواصل ، ويجب عليه ان يضع للخزن مقدارا عظيما . وسواء اختار جانبا ام لا ـ وليس هناك مجال للتساؤل عما يأمره بذلك ـ فان عليه ان يبقي عينيه مفتوحتين .

لا . انه لا يخلق من لا شيء . ومن يستطيع ذلك ؟ ان من الصعوبة بمكان ، ومؤلفو الادب القصصي العلمي يعرفون هذا جيدا ، ان تخترع شيئا لم يوجد من قبل على الاطلاق .

ولذلك ، يجب على الخالق ان يكون متفتحا على عذابات وآمال العالم والافراد . وهو لا يخلق من لا شيء ايضا . فهناك آخرون قبله ، استكشفوا وانتجوا محصولا قبل ان يفعل هو بزمن طويل . لقد قدم له الآخرون الاصول ، الكلمات ، اللغة . وسيخلق هو ، بالطبع ، لغته الخاصة ،

سيخترع كلمات اخرى ، صياغات لغوية اخرى للعبارة وايقاعات اخرى . ولكن قبل ان يعطي هو كان يتشرب . . .

وبدءا بهذه الغلة ، سيكون عليه أن يعجن خبزه الخاص . وهنا تنشأ فترة انفراد معين ، بل انفراد محدد ، انفراد له عذاباته وعظمته ايضا ، انها عظمة المستكشف وعظمة مسؤوليته .

واختم هاتين الملاحظتين الخاصتين بي ، باشارة أخيرة عن هذه المسؤولية . فقد أحس بها أعظم الاشخاص ، على الدوام ، وبطريقة مؤثرة ، احيانا .

ان الخالق يبقى ، في لحظات الانفراد — ويجب ان يعي هذا ، انسانا اجتماعيا . فالقليل فقط من الكتاب والفنانين يكتب من أجل « القلة السعيدة » . وهم ، كقاعدة ، يودون ان تكون انسانا اجتماعيا ، يعني ان تخاطر باقلاق الآخرين والتسبب في ايلامهم ، ان من يلقي بكلماته للريح ، بدون تفكير بالعواقب ، هو فنان خطر ، وربما تافه . فالكلمات ليست الاعيب . والقصائد ليست ، دائما ، الاعيب . فالجمل التي يكتبها الخالقون قد تحمل عسلا او سمنا ، نورا أو ظلالا . . . وانا ، هنا ، لا افكر فقط بالقراء الشباب الذين يمكن للمرء ان يربكهم ، يفسدهم او يكبتهم . . سيخبرني البعض بأنه يود ان يقلق ويربك الآخرين ليثير يقظتهم او احساسهم النقدي . . . لا ! ولكن لندع الخالق يكون واعيا ، وفوق كل شيء ، شاعرا باحساس من المسؤولية نحو العمل الذي يعطيه اتجاها معينا ويقدمه بطريقة معينة .

هذه ملاحظات شخصية قليلة . وهي تقودنا فقط الى مرحلة التحضير للعمل الابداعي . . هل سيستحق خلقنا هذا الاسم ؟ هل سيكون جديدا حقا ، ابتكاريا حقا ؟ لا أحد يمكنه ان يقول شيئا .

انه لجانب آخر من جوانب عظمة الفنان ان يكون ملزما هكذا بأن يدفع سلفا من دون اية ضمانة في تعويض نهائي . والحق ان جماهير القراء ،

عندما تقدم التعويض ، فانها تفعل ذلك بسخاء وحماس منقطعي النظير. وانا اطلب من المؤلفين ان يكتبوا للناس . واطلب منهم أن يتأملوا في حب الكتب والثقافة الذي يبديه الناس المتحررون ، على الدوام . واني لمقتنع تماما بأن الخلق والتحرر يسيران معا بدا بيد .

اشارات المترجم

(١) تعني creator مبدعا او خالقا . وقد فضل المؤلف استعمال المعنى الثاني رغم دلالته اللاهوتية ، كما يذكر ، بسبب المجال الطموح لهذا المعنى . وهو يريد به ذلك الشخص الذي يوجد شيئا لم يكن موجودا من قبل . وقد التزمت بهذا المعنى حيثما وردت Creator ومتفرعاتها في مقالة والمقالين اللاحقين الا في الحالات التي يراد به الإبداع .

(٢) رواية ستاندال المشار اليها آنفا .

(٣) يتخلل interven اي يقع بين فترتين او اكثر . يريد المؤلف بذلك ان الاعمال العظيمة لا تكتفي بالكشف عن لحظة معينة في التاريخ العالمي ، فقط ، بل تتجاوز فاعليـة معالجتها لقضايا الانسان لفترات اخرى .

(٤) يناقش مقال الكاتب الفرنسي بيير كامارا ، هذا ، والمقالان التاليان موضوعة (الابتكار في الادب والفنون) بناء على طلب مجلة (الادب السوفييتي) .

ماذا يعني الابتكار بالضبط ؟

ليف اوزيروف

تحت الجملة الاولى ذاتها في مقالة بيير كامارا على التفكير الجاد .. « ان المشكلة الكبيرة التي تواجه الفنان الخلاق ، كما اعتقد ، هي مشكلة الاختراع invention » .

ويمكن ترجمة الكلمة الاخيرة « اختراع » بمرادفات مثل « تخيل imagination » او « خيال خلاق Creative fantasy » . غير انها أكثر من مشكلة . انها حقائق الحياة ، التي تعادل ، احيانا ، الحياة نفسها . فالعمل الخلاق والخالق ، خياله وتخيله يمكن ان يقدما مشاكل ذات مجال متنوع ، ولكنها هي نفسها حقائق الحياة ، حقائق حياة الروح .

ويجب ان اقوم هنا باستطراد اجده مهما بالنسبة لمناقشتي هذه . ان ادب « المشكلات Problems » ، كما يبين التاريخ هو المجال الاقل ثباتا ، المجال الاكثر تقلبا وتضليلا . فقد اعلن دوستويفسكي عن نيته في كتابة رواية عن ادمان المسكرات ، (المشكلة !) ، ولكن النتيجة كانت (الجريمة والعقاب) . فعندما لا يرتبط المؤقت بالابدي ، عندما لا يؤتى بالعالم المعاصر امام محكمة التاريخ ، فان الخالق ، (وانا ، مثل بيير كامارا ، لا اخشى من استعمال كلمات ذات طابع لاهوتي) يجهد نفسه بدون جدوى . فنجاحه غير مستمر ، ونتاج عمره لن يشكل حلقة في السلسلة العظيمة لتاريخ الادب .

واعود الى موضوع مناقشتي الرئيسي . يقول باسترناك : « ان الموهبة هي الجدة الفريدة التي هي جديدة ابدا » . فعلينا ان نسلم بأن الابتكار الحقيقي هو مجال نشاط الموهبة او اعلى تجل لها ، العبقرية . وهنا لا مكان للمتوسط ، للعادي أو غير الموهوب .

ان الفنانين الخلاقين ، حالهم حال غيرهم ، يمكن تقسيمهم بشكل واسع ، كما اعتقد ، الى مخترعين وكسبة . فالاولون يقومون ، على حساب حياتهم الخاصة ، على حساب صعوبة وحرمان الكدح الشديد والمضني ، بشق طرق جديدة . بينما ينتفع الاخرون من اكتشافات هؤلاء ، لا عن طريق سرقتها بالضرورة ، وانما ، في الغالب ، عن طريق اتباع اثرهم بصورة مشرفة ، عن طريق الاستعادة والتقليد بنزاهة. ولكن بالرغم من ان الاعمال التي ينتجها الاخرون ، (الكسبة) ، يمكن ان تحظى بنجاح عظيم ، فهي تكرارية ، مع ذلك ، ومهما كان الامر ، فان الابتكار لا يمكن ان يكون تكراريا . وهذه قاعدة ثابتة لا سبيل لانكارها . فالابتكار والتقليد قطبان على طرفي نقيض . واذا ما صادفت مقلدا ، فاسرع الى القطب المضاد ، فهناك يمكن لك ان تجد المبتكر .

لقد استطاع جورجز سيمينون ، بنتاجه وازدهاره الخصبين الاثيرين لدى الصحفيين ، ان يجعل من عمله (مايكريت Maigret) عملا ناجحا لان شرلوك هولمز اتى قبله . لقد غير ، بالطبع ، صورته واعاد تشكيل واداء الشخصية . ولكن الاكتشاف لم يكن له . وكم هناك في العالم من تولستويات صغار(١) mini-Tolstoys ، يكتبون جملا صعبة المأخذ ، كما كان ليوتولستوي يفعل ، ومن مقلدين يتظاهرون بأنهم يبحثون عن الحقيقة . كم هناك من همنكويات ، جيمس جويسات ووالت وايتمانات صغار !

● شاعر ومترجم سوفييتي .

ان تركيب الجملة واستعمال الفواصل من الامور المفضلة لدى المقلدين. وبيير كامارا على حق حينما يقول ان تغيير تركيب الجملة واستعمال الفواصل لم يكن أساس اصالة أبولينير . فتركيب الجملة واستعمال الفواصل كانا معا « النتيجة الظاهرة للبحوث العميقة »(٢)

ان تكرار اسلوب المؤلف ، وعنصر التقليد وما اسميه الكوكتيلات الاسلوبية ، سمة واسعة الانتشار جدا في الادب المعاصر والفنون . ويمكن ان يتمتع المرء ، على امتداد هذه السطور ، بعمل ناجح عظيم ، يرتفع الى الذرى العظيمة ويفوز بالاعتراف ، بل وبالاعجاب ، لفترة من الزمن . ولكن هنا يأتي الخط الفاصل بين المبتكر والكاسب المغامر . انك على صواب ، يابيير كامارا ، في هذه النقطة القائلة ان « الابتكار لا يمكن تقليده » . وانت ، بدورك ، ستتفق معي ، على الارجح ، في ان الاكتشاف يتضمن المخاطرة ، في ان على المرء ان لا يكون كاسبا وانما مخترعا . بالطبع، يستطيع المرء ان يصف بالتفصيل كيف كتبت (La Peau de chargin) او (The Forsyte Saga) ، ولكنه لا يستطيع ان يبين لشخص ما كيف يكتب روايات بقوة مماثلة . وان من العبث القيام بنسخها . وقد رأينا لتونا ، ان الابتكار لا يمكن ان يكون تكراريا .

ان المبتكر لا يلتمس الحق في ان يجرب . انه يجرب . وهو يرغم الآخرين على مشاهدته ، وان يحذوا حذوه .

وبعد ، عندما يقال كل شيء ويعمل ، فما الذي يشكل التجربة في الفنون ؟

انها المخاطرة ، يتعرض المرء ، اذا ما امتلك موهبة . مخاطرة بالاهداف الاسمى ، مخاطرة التعرض لسوء الفهم ، والنبذ وسوء الاستخدام — في بداية الامر او لمدة طويلة لاحقة . وهي مخاطرة من اجل فن المستقبل ، نظرة الى غده ، فالمبتكر هو في طليعة عصره ، ولهذا فان معاصريه لا يستطيعون ، على الدوام ، تقدير قيمته . وستاندال خير مثال على ذلك .

وقد كان سيرفانتس يخاطر بالسخرية من الرواية الفروسية التقليدية . فلم يشرع جديا في كتابة رواية فروسية . وكان يسفه المفاهيم الشخصية التقليدية . وقد برهنت الرواية التي انتجها على انها عمل اوسع واعمق مما كان قد خط لها . وهذا ما اصبح واضحا على مدى القرون الماضية . ولكن ، في البدء جاءت المخاطرة ، المجهول ...

انني اعتقد ، مع هذا ، بان بيير كامارا يتحرك ، في مقالته الممتعة ، بعيدا عن مناقشة الابتكار بصورة مباشرة وينحدر الى داخل حقول ذات صلة بالموضوع ، حيث تتبدد المناقشة هناك .

اما أنا فسوف الازم النقطة الاساسية وساذكر لذلك ، بثبات وصراحة ، وجهة نظري بشأن الابتكار في الادب والفنون . وفي الوقت نفسه ، ساورد ما اعتقد بانه علاقة الابتكار بالنمط السائد ، وبالتجربة وبالاعمال الكلاسيكية .

لقد سُلب من مصطلح « الابتكار » لأمد طويل معناه الذي يعود له بحق . فحتى المؤلفون القدماء جدا بشكل واضح للجميع يُطلق عليهم ، في الوقت الحاضر ، اسم « مبتكرين » ، اذا ما كانوا ناجحين . ان الابتكار والنمط السائد امران مختلفان ، واحيانا ، على طرفي نقيض تماما . فقد لا يكون للابتكار حاضر ، ولكنه يمتلك مستقبلا . اما النمط السائد fashion فان له حاضرا ، ولكن لا مستقبل له .

وعلينا أن نعيد لكلمة « ابتكار » بمعناها الاصلي . فليس هناك ابتكار بدون اصالة المضمون والشكل المشتركة . ونحن نصف ، أحيانا ، بالابتكار أشياء غير مألوفة سابقا novelties في تركيب الجملة ، مجموع المفردات ، الوزن الشعري والسجع . وهذا ابتكار جزئي ، او بالاحرى تجربة . فالابتكار يستلزم تجربة سابقة ، ولكن التجربة ليست باية حال ابتكارا ، على الدوام . فهي تبقى ، أحيانا ، مجرد تجربة او محاولة ينتفع بها مبتكرون من اجيال لاحقة .

ان الابتكار يختـار من الموروث(٢) tradition ما يخـدم اغراضه الجديدة فقط . فهو ليس استعادة للماضي . وبالتالي ، فان البلبل الفنان المغرد ببهجة على شجيرة ورد الشعر الشرقي الكلاسيكي يصبح مضحكا مثيرا للرثاء عندما يراد منه التغريد فوق جرار مزرعة .

لقد مر زمن كان الابتكار فيه يعني القدرة على نبذ القواعد الاسلوبية المقررة . فحتى لو كانت تعابير المؤلف حقائق بسيطة ، او بدهيات ، حتى لو كانت افكاره عادية ، فقد كان الشيء المهم ان يكتب « بشكل مختلف » . اما اليوم ، فالابتكار بدون فكر اصيل عميق ، بدون جراة الحقيقة ، بدون قدرة على سبر جوهـر الاشياء ، ليس الا كلاما لا جدوى منه .

فهل يجب ان يتضمن الابتكار بالضرورة قطيعة مع الموروث ؟

ان فحصا اكثر دقة سيرينا ان الابتكار هـو العنصر الطليعي في الموروث . فليس هناك ابتكار بدون موروث ، تماما مثلما ليس هنـاك ثورة بدون تراكم طويل من الشروط الاجتماعية المساعدة لها . ليس هناك نتيجة بدون سبب .

لقد كانت رواية « الدبلنيون Dubliners » لجويس كتابا انسجم في الموروث بسهولة . الا ان « يولسيس » كانت تتخذ لها آنئذ شكلا معينا ضمنه .

ان ما يجعل عملا من اعمال الفن غير مفهوم على نطاق واسع ، في الحال ومن البداية ، هو العنصر الاصيل ، بدون شك . فالخبرة المتسمة بالتبصر مطلوبة هنا . الخبرة في ادراك فن كهـذا . بشكل خاص . وقد يثور نزاع بين الفنان القائم بالابتكار وجمهوره . وهذا امر لا ينخشى منه . ولكن ينبغي ان لا ينسى المرء ان ذلك يفتح الباب امام الفنانين الزائفين والكتاب العاملين بالاجر ، الذين يمثلون « ظـلال

الماضي العظيمة » . ومن المفيد ان نتذكر ان الابتكار ، عدا اي شيء آخر ، هو شيء ما غير متوقع .

ان الابتكار ظاهرة امامية . ولذلك ، فلا حاجة للكلام ، هنا ، على القطاعات الخاصة التي يقع فيها التجديد . فالفنان المبتكر الخلاق يجب ان يكون قريبا في سلوكه من المكتشف وفاتح الاقاليم الجديدة ، ويجب ان يكون روحا مضطربة . انه مسكون بفكرة واحدة ، بحب واحد ، يؤمن به ، ويرغب في مواجهة جميع الصعوبات من اجله ويخضع حياته له ، وله وحده .

هل يمكن اعتبار كل رائعة ابتكارا ؟ الزمن هو الذي سيقول ذلك . فهو ينبذ بعض « الروائع » التي كانت من النمط السائد fashionable وتلقت مديحا لم تكن تستحقه بعد ، وينقذ من النسيان روائع حقيقية ولكن منسية . في عهد بوشكين ، كان الشاعر بينيد يكتوف معبود روسيا وكان تيوتجيف في الظل ، اما اليوم ، فان تيوتجيف من بين شعراء روسيا الخمسة الاوائل وبينيد يكتوف في الظل .

اني مسرور لأن الاحظ الحماسة التي يتكلم بهما بيير كامارا على (الحرب والسلام) كرائعة ادبية . « ويمكن قول الشيء نفسه عن جميع الروائع التي كان لها تأثير عظيم على تاريخ الادب والفنون » . ولكن دعونا نتذكر اننا نتكلم على الابتكار . وما دام الامر هكذا ، فاني أود ان اقلب ملاحظة زميلي راسا على عقب . ففي الاول يجيء الابتكار ، فيختبره الزمن ! ثم اما أن يتبع منحدر النسيان أو يتبع طريق العظمة الخاصة برائعة ما ، بعمل كلاسيكي .

في منتصف القرن التاسع عشر ، كتب الناقد الادبي المتمرس ، تشارلس أوغستين سانت ــ بو مقالته : «What is a classic ?» ، فبين ان شكسبير انكلترا ، بالنسبة لمنتصف القرن التاسع عشر ، هو ، بدون شك ، مبتكر وكاتب كلاسيكي ، على حد سواء . ولكن الامر لم

يكن كذلك في زمن بوب Pope . فبعدئذ ، كان الكسندر بوب ، مؤلف (مقالة عن الانسان) و (انتزاع القفل) ، نفسه الذي يتمتع بذلك القدر من التبجيل . اما في عهد سان ـ بو ، أي بعد قرن ونصف ، كان بوب وتلميذه كولد سمث آنذاك كاتبين كلاسيكيين من الدرجة الثانية ، بينما ارتفع شكسبير الى المقام الاول . ومن الصعب القول أيّ من معاصرينا هو كاتب كلاسيكي ، مثلما هو صعب القول اي منهم مبتكر حقيقي . فالكثير من الكتاب الكلاسيكيين ذوي النضوج المبكر ، كما يقول سان ـ بو ، يخسرون مكانتهم المرموقة او يعتبرون كلاسيكيين لفترة وجيزة كتلك . وقد تستيقظ ذات صباح لتجد مندهشا انهم لم يعودوا معك !

لقد مرت مائة وخمس عشرون سنة منذ كتب سان ـ بو مقالته حول الكتاب الكلاسيكيين ، ولكنه كان يدرك ما يعني ذلك ، تماما كما نفعل انت وانا ، ايها العزيز بيير كامانوا . حقا ، ان مبير هولد وبريخت ، ماياكوفسكي وشوستاكوفتش ، ماتيس وحكمت ، آينشتاين وايلوار ، لم يعيشوا في عهده ، بل في عهدنا . ونحن محظوظون . فلدينا خبرة حديثة العهد وأمثلة طرية تساعدنا على ادراك طبيعة الابتكار ادراكا أعمق .

ان كل منعطف في تاريخ ثقافة المجتمع يطرح مسألة الابتكار . فيا لها من مشكلة قديمة ، مشكلة الابتكار هذه ! وكما قال هاينى Heine ، « انها قصة قديمة قديمة ، ولكنها قصة جديدة ابدا » . فكل عصر يصنع مأثرته الخاصة في فهم المشكلة .

ومناقشتنا هذه ، ايضا ، ايضاح للحقيقة ضمن حدود عصرنا هذا ـ الربع الاخير من القرن العشرين .

اشارات المترجم :

(١) جمعت اسم تولستوي وغيره هكذا للتعبير عما اراده الكاتب من ان هناك اشباها لاولئك المؤلفين العظام اقل اصالة .

(٢) يبدو هنا التباس في الصياغة او سهو في الطباعة ، اذ ان ما قاله بيير كامارا هو ان ابطال استعمال الفواصل او تركيب الجملة هو الذي كان « النتيجة القاهرة لبحوثهم العميقة » ، وليس استعمال الفواصل او تركيب الجملة ، كما ورد في النص .

(٣) ترجمت tradition الى (موروث) حيثما وردت ، وذلك بمعنى التقاليد الادبية المتنقلة من جيل الى آخر والتمسك بها ، بدلا من (تقليد) ، منعا لالتباسها بمعنى (محاكاة) ، الا في الحالات التي لا تسبب ذلك .

العبقرية والتقاليد الأدبية

دافيد ساموبلوف

يبدأ بيير كامارا بتعريف « الخالق » باعتباره عبقريا . وليس هناك شك في اهمية العبقرية في الفنون الابداعية . فاعمال العبقرية هي معالم التقدم الانساني .

ولكن هل تكفي المواهب الطبيعية والارادة الفردية للخلق لظهور عباقرة من نوع تولستوي ، ستاندال او غوته ؟ هل ينبغي على المرء ان ينتبه فقط الى العبقريات ؟ أليست هناك ظروف خاصة للزمان والمكان يظهر فيها العبقري الخلاق وظروف اخرى مختلفة ـ بصرف النظر عن مقدار قوة الارادة على الخلق ـ تقوم فيها البيئة الثقافية ومستوى الفكر ideas والعوامل التاريخية النوعية بمنع عبقري ما من اظهار قدراته الى الحد الاقصى واعطاء العالم عملا عظيما واصيلا ؟ إن العبقري ، كأي فنان آخر ، يتعامل مع مادة الحياة ، مع مجال نشاط الفكر وآراء عصره ، انه يتعامل مع موقف محدد في ميدان الفنون الابداعية ، واخيرا ، مع درجة التطور التي بلغتها براعته في بلد معين وفي زمن معين .

هذا الجانب الموضوعي من العمل الابداعي يجب أن يوضع ، ايضا ، نصب العين عندما نعرّف العبقري ونحكم على أعماله. وبعكسه ، فان أية مناقشة لمصطلح « خالق » تصبح تجريدية ، في الارجح .

فالعبقري ينضج تدريجيا بعمق ضمن مرحلة ثقافية ، ويمكنه ان يظهر فقط عندما تكون المفاهيم الاخلاقية (١) moral قد اكتسبت مستوى معينا ، عندما تكون المشكلات قد نضجت وموارد الادب التقنية ، تكلمنا على الادب ــ وهذا ما اصر عليه ــ قد تراكمت الى درجة معينة .

فنحن لا نستطيع ان نقول بالضبط من سيكون خالق اعمال بارزة في الفن . نحن لا نستطيع القول ما اذا كان سيظهر عبقري في هذا العقد العقد المعين من الزمن او لا . ولكن يمكن التنبؤ بظهوره الى مدى معين . بل ويستطيع المرء ، ايضا ، وبصورة ادق ، ان يوضح لماذا لم يظهر عبقري في فترات معينة .

لناخذ مثالا من الادب الروسي . فكل من درس اعمال ديرشافين rzhavin ، لم يملك الا ان يندهش لامكانيات هذا المؤلف الهائلة التي وجدت التعبير عنها في شعره . ومع ذلك ، فان ديرشافين ، رغم إسهامه الضخم في الشعر الروسي ، لا يمكن اعتباره « خالقا » بالمعنى الكامل للكلمة ، لانه لم ينتج اعمالا ذات دلالة كونية شاملة ، لم يفتتح عالما جديدا للفكر والشعور .

لم يكن لديرشافين اسلاف ، ولم تكن له اشكال ادبية جيدة التطور ، ولا عروض متين الاساسي ، وما هو اكثر اهمية ، انه لم يمتلك فهما حقيقيا للفردوالمجتمع كاساس تخلق عليه اعمال عظيمة . فالوعي الذاتي والاخلاص الذاتي اللذان يحتاجهما « خالق » لا يمكن ان ينبثقا في مؤلف قصائد غنائية للبلاط .

لقد كان على الادب الروسي ان يقوم بخطوة اخرى الى امام . وكانت هناك حاجة الى مواه بمثل شوكوفسكي وباتيوشكوف لتنشأ مدرسة الشعر التي انجبت عبقرية بوشكين الحقيقية .

ومن وجهة النظر هذه ، فان « اللاعبقري non-genius » في الادب يمتلك ، ايضا ، اهميته الدائمة . فهو لا يستطيع ان ينجز وظائف العبقري ، ولكنه ملزم بأن يكون واعيا لمسؤوليته من اجل خلق الجو الاخلاقي (١) الذي يولد فيه العباقرة .

إن قوى الخالق ليست مطلقة ، فاذا لم تحرث القربة التي تمده بالغذاء حرثاً كافياً ، فسوف يصرف قسما كبيرا من طاقته في «تفتيت سطح الارض » واكتشاف ما هو معروف آنئذ وتقديم ما هو موجود آنئذ . وذلك هو قدر الاشخاص الموهوبين بشكل ممتاز في الآداب الاولية incipient . فمثل هذه الآداب تنتج ، على الاغلب ، « باءً » وليس خالقين حقيقيين .

فينبغي النظر الى سيرفانتس ، ستاندال او تولستوي في محيطهم التاريخي والثقافي . واعتقد أن على المرء ان يدرس ، ايضا ، مسألة التقليد imitation في المحيط نفسه .

إن بيير كامارا يذكر كتابا يعملون عن قصد وفقا لصيغ مستقلة عن اية مدرسة او نزعة او اسلوب معين . هناك ، بالطبع ، فنانون craftsmen ماهرون يبرعون في الملامح الخارجية للحرفة الادبية ويستطعون ان ينتجوا شيئا ما يشبه الادب ، ولو بنجاح وقتي . ولكنهم ليسوا دم الحياة بالنسبة للادب .

إن الاعمال العظيمة لا يمكنها ان تساعد بل ان تؤثر في الفكر ideas وصور الشخصيات ، على حد سواء . ففي روسيا ، مثلا ، هناك نزعة غوغولية ، مدرسة غوغولية واسلوب غوغولي متواصل في القرنين التاسع عشر والعشرين . ويمكن تتبع اثر مدرسة تشيكوف في النثر الروسي . وبعض المؤلفين يوحدون بعملهم ملامح مدارس ونزعات عديدة مختلفة . فهل هم مقلدون صرف ؟ لا . فان بيسيمسكي ، غارشين وليسكوف ليسوا نظراء لغوغول ، تشيكوف او تولستوي . ولكنك لا تستطيع

القول إن هؤلاء المؤلفين يفتقرون الى الطابع الذي يتميزون به ، الى طريقتهم الخاصة وصنف الافكار والاهتمامات الخاص بهم . فهم ينتسبون الى الادب الروسي وفقا لمستواه في الادراك الفني للواقع الاخلاقي للحياة .

إن التقليد imitation في الفنون ليس ، بأية حال ، مسألة بسيطة . فهو ليس مجرد اشخاص متوسطي القدرة يقلدون غيرهم ، بل أشخاص ذوو عبقرية ، ايضا . فسيرفانتس يقلد ، الى حد ما ، الرواية الفروسية، وليساج (٢) يقلد الرواية التشردية (٣) .

وبينما نلاحظ ان سيرفانتس قد كشف عن الامكانات غير المعروفة للرواية الفروسية ، وادخل فكرا جديدة وخلق شخصية أصيلة ، شخصا ذا نمط جديد بأكمله ـ وكل هذا صحيح ـ فاننا ينبغي ان لا نغفل حقيقة ان عمل سيرفانتس كان النقطة العليا في تطور شكل ادبي استنبطه ادب سابق كامل ، وربما كان الذروة الانفجارية لهذا الشكل الادبي . الا ان الحاجة الى مقومات هذا الانفجار ، كانت تراكم الكميات النقدية لثقافة سابقة .

فالادب جهد جماعي تشكل العبقرية فيه العامل المنظم والمؤلف والمفجر .

وينبغي علينا ، في هذا الضوء نفسه ، وبالاقتران مع تاريخ الادب ، ندعوه ابتكارا ظاهريا ، شكليا . وفي الشعر ، مثلا ، يمكننا ملاحظة نظام من اعمال العبقرية اصيل » ، ولكن « هذا لا يعني ان كل عمل أصيل هو من اعمال العبقرية » .

واود هنا ان اصرف النظر عن الكتاب العاملين بالاجر الاذكياء ، « عباقرة الساعة » الذين يتبعون عن قصد وصفات معينة للنجاح .

فمثل هذه التطويرات في روسيا — بعض المستقلبيين والتخيليين imaginist — كانت ناجحة بدرجة معتدلة في فترة ما ، وقد تركت اثرا صغيرا على الادب . وان نشوءها ذاته ، بالمناسبة ، كان نتيجة للوضع الذي كان سائدا في المجتمع والفنون . إلا ان هذه مسالة منفصلة.

اننا نناقش الابتكار كمقولة ادبية ، وعلاقته بالموروث الادبي. فالقديم هو نقطة البداية الاعتيادية للجديد . وكلما كانت هناك تراكمات « قديمة» اكثر ، كان « النبذ » هاما ومثمرا اكثر . فالاكتساب الجديد حقا يمكن ان يبرز فقط عندما يكون الكثير قد اكتشف آنئذ ، عندما يكون الاكتشاف ليس تكرارا لمرحلة سابقة ، وانما خطوة اصيلة الى امام .

إن العمل الادبي يحتوي على عناصر كثيرة — عناصر بسيطة ومعقدة جدا ، خارجية وداخلية .

ومن الاسهل استبيان الابتكار في تعبيره البسيط الظاهري . وهو ما ندعوه ابتكاراً ظاهريا ، شكليا . وفي الشعر ، مثلا ، يمكننا ملاحظة نظام جديد للوزن ، او طريقة جديدة في التقنية . ومن السهل رؤية ذلك . فبالامكان اختراع عناصر بسيطة في النظم بسهولة . او بامكان المرء ، بعد دراسة العناصر المنبثقة لمثل هذه الابتكارات في عمل الكتّاب العظام ، ان يستقطرها ، يعزلها ويجعلها اساسا لنظم الشعر .

فالاصالة الظاهرية ، في بعض الاحيان ، تذهل القراء ، فيشعرون لبعض الوقت بالاقتناع بأنهم يشهدون تطورا هاما . ومثل هذه الحماسة ، في العادة ، قصيرة العمر . وهي ، عادة ، تنتهي بالارتباك والتحرر من الوهم حالما ينكشف السر الشكلي البسيط .

والابتكارات الخارجية يمكن ان يستخدمها الكتاب العظام ، احيانا ، ولكن كواحدة من الوسائل الكثيرة لانجاز مهمات اكثر اهمية .

اما النوع الثاني من الابتكار ، فهو ما أود وصفه بأنه عضوي . وكامارا على حق في اعتقاده بأن « إصالة » كهذه هي علامة دالة على العبقرية . وما هو اكثر اهمية ، ان العبقري يفكر ، يؤلف ، يطـور فكرا IDEAS ويفسر الجوهر الاخلاقي للحياة بطريقة جديدة . ومثل هذه الاصالة لا يدركها القاريء مباشرة ولا يقدرها حق قدرها .

إن توماس مان وفوكنر يبدوان ، ظاهريا ، أكثر تقليدية من همنغواي او شالنجر . ولكن ما على المرء الا ان ينظر عن كثب الى بناء عملهم ، ليدرك مجال فكرهم ويفهم تركيب حبكاتهم ورسمهم للشخصية ، ليبدأ يثمّن تماما كم هما اصيلان على نحو عميق هذان الرجلان البارزان من كتاب القرن العشرين .

ويمكن للمرء القول إن الابتكار العضوي غير واضح بصورة مباشرة ، انه لا يبدأ بحيث يهز القاريء ، وانما يعلمه تدريجيا ليدرك ، بطريقة جديدة ، الواقع المعروض في عمل ذي اصالة عضوية .

وانا ، من الناحية الجوهرية ، لا اختلف كثيرا عن بيير كامارا في وجهات نظري بشان هذه المسألة . انني اريد فقط التوسع والتعليق على بعض ملاحظاته الصائبة .

فمن الصحيح ان « الابتكار لا يمكـن تقليده » ، ولكننـي اود ان اضيف .. وينبغي على المرء ان لا يقلد الموروث ، ايضا . فالاسلوبية ، اذا ما تميزت بالموهبة ، ليست مجرد نسخ بسيط ، وانما هي عمل يمتلك ، في العادة ، غرضا خاصا .

إن هناك شعراء عظاما ، ايضا ، يتوقون الى الاصالة الظاهريـة . وماياكوفسكي مثال بارز على ذلك . ولكننا ، عند المعاينة ، نجد ان الملامح الظاهرية الاصيلة ، على وجه الدقة ، تتكشف عن كونها اقل ما يكون اهمية . فقد مارس ماياكوفسكي نفوذا هائلا على شعراء الثلاثينات ، على الرغم من ان اقل ما يقال فيه انه نفوذ شكلي .

ومن تقصياتي للتقفية rhyme في الشعر الروسي ، وجدت ؛ لدهشتي ، أن تقفيات المبتكرين الاكثر « ارثذوكسية » (٤) ، مثل بلوك ويسنين ، قد برهنت على أنها أكثر قابلية للنمو من تلك التي لماياكوفسكي، وانها ، في بنائها العميق ، اكثر بعدا عن العادي واكثر وعدا لشعر الروسي، وقد تمثل الشعر المعاصر ، عضويا ، تقفيات بلوك ويسنين لدرجة اكبر من تمثله لتقفيات ماياكوفسكي .

إن الاصالة ، كغيرها من صفات الفن الابداعي ، تتجلى اكثر وبشكل مدهش في شخصيات الخالقين العظام ، ولكنها لا تخصهم وحدهم بل تخص الادب كله . فهي ليست مأثرة شخصية فقط وانما هي ، أيضا ، مأثرة الادب كله ــ النتيجة المنطقية لمناخ الفكر وللمناخ الاخلاقي .

إن ملاحظات بيير كامارا تعيدنا باستمرار الى شخصية الخالق . وهذه ميزة هامة جدا لملاحظاته .

وهو يلمح الى مسائل كثيرة اخرى تتطلب بحثا منفصلا : علاقة الطريقة المنهجية بالاستشراف (لدى بلزاك) ، مسؤولية الكاتب الخلاق . . وانا لن أعيد صياغة هذه الفكر ، لانها مقدمة في شكل شخصي لا يدعو الى المناقشة او الاضافة ، وانما هو جزء من عقيدة المؤلف ككاتب .

إشارات المترجم :

(١) يراد بكلمة (اخلاقي) ، وحيثما وردت ، المعنى الادبي وليس السلوكي .
(٢) الان رينيه ليساج ، (١٦٦٨ ــ ١٧٤٧) ، روائي ومسرحي فرنسي .
(٣) نوع معين من الادب القصصي الاسباني يصور حياة المتشردين .
(٤) اي الاكثر تمسكا بالتقاليد الادبية المألوفة .

★ ★ ★

القصة القصيرة في أرضنا المحتلة في مواجهة الغزو الصهيوني ١٩٦٧ – ١٩٨٤

د. ابراهيم الفيومي

مدخل

رغم ان القصة القصيرة فن حديث النشاة اذا ما قيس بالفنون الاخرى كالشعر والمسرحية والرواية ، فقد اضحى له الصدارة في وقتنا الحاضر لانه يلائم عصر السرعة ، كما يرصد لحظات التوتر ويقع على ما هو جوهري اذ يتوغل في ابعاد النفس الانسانية في عصر يسوده الاضطراب والقلق ٠

وقد توهم قطاع من كتابنا الشباب ان هذا الفن سهل التناول نظرا لقصره فاستهواهم ، وغاب عن اذهان الكثير منهم ان هذا الفن يعد من اصعب الاعمال

الفنية لما يتطلبه من جهد وتركيز(١) ، ذلك ان الفن ليس تقليدا للواقع ، ولا نسخة طبق الاصل امينة على الاشياء ، بل هو رؤية روحية تعيد خلق الواقع من جديد بغناء اكثر ، او تخلق واقعا جديدا اعمق من الواقع المباشر واعظم ثراء(٢) .

والفنان المبدع هو الذي يقوم بغربلة الواقع والتقاط ما يعبر عن زاوية رؤيته في دقة وعمق بعيدا عن المباشرة والتسطيح .

ومن يتتبع تطور هذا الفن في وطننا المحتل يلاحظ ان الفترة الزمنية التي اعقبت نكسة عام ١٩٦٧ شهدت تغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية انعكست بدورها على الانتاج الفني الذي يعنينا منه فن القصة القصيرة في مواجهة الغزو الصهيوني .

لقد كانت احداث عام ١٩٦٧ بمثابة الزلزال الذي فتح العيون على واقع جديد تمثل في عدو يطمع في السيطرة على مساحات شاسعة من الارض العربية بعد تفريغها من سكانها الاصليين بكافة الوسائل . وتميز الغزو الصهيوني للأراضي العربية عن غيره من انواع الغزو انه استولى على ما استولى عليه عن طريق جيش وسكان واستيطان وتداخل بشري اجتماعي اقتصادي اداري اتاح له ساحة مفتوحة لتنفيذ مخططاته . وصاحب الغزو المسلح غزو ثقافي تمثل في السيطرة على وسائل الاتصال والمؤسسات التعليمية ، واضطهاد المثقفين الذين يبدون ادنى معارضة لهذا الغزو(٣) .

(١) الدكتور سيد حامد النساج ـ القصة القصيرة ـ دار المعارف بمصر ط ١٩٧٧ ص ١٩ وما بعدها .

(٢) الدكتور نعيم اليافي ـ التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الادب الشامي الحديث ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٨٢ ـ ص ١٩٣ .

(٣) الدكتور حسام الدين الخطيب ـ الثقافة العربية الراهنة وآفاق تطورها في مواجهة اشكال الغزو الثقافي ـ مجلة الآداب ـ بيروت ـ العدد ١١ ، ١٢ ١٩٨١ ـ ص ٧٣ .

ومن خلال رصد الممارسات الاسرائيلية في المناطق العربية المحتلة يلاحظ الدارس اضطهاد المثقفين واحباط كل توجه نحو التقدم والازدهار .

واذا ما امعنا النظر في كتاب الاحصاء السنوي الذي صدر عن الحكومة في اسرائيل للعام الدراسي ١٩٧٦/١٩٧٧ ، فاننا نلاحظ ان للارقام الواردة فيه دلالات فاجعة ، اذ اشارت تلك الارقام الى تدن واضح في عدد الطلاب العرب في الاراضي المحتلة اذا ما قيس بعدد الطلاب اليهود حيث يشكل الطلبة العرب نسبة ٢٢٪ من طلاب المدارس الثانوية في اسرائيل ، وينخفض هذا العدد ليصبح ١٠٪ بين طلاب الصف الثانوي النهائي ، كما يشكل الطلبة العرب نسبة ٨ر٥٪ من طلبة معاهد المعلمين و٢٪ من طلبة الجامعات في اسرائيل .

ولم يقف الامر عند هذا الحد بل تعداه الى فرض رقابة مشددة على الكتب المدرسية المقررة التي اخضعت للتعديل والاضافة والحذف . وقد قامت سلطات الاحتلال الاسرائيلي في شهر آب ١٩٦٨ بمنع تدريس ثمانية وسبعين كتابا مدرسيا في الضفة الغربية متجاهلة اعتراض منظمة اليونسكو على هذا المنع(٤) .

وتجاوزت الممارسات الاسرائيلية في المناطق العربية المحتلة ما اسلفناه ، الى فرض سياسة القبضة الحديدية التي اتخذت وسائل تنفيذية شتى منها الاعتقال وهدم البيوت والاقامة الجبرية والابعاد واغلاق المدارس والمعاهد والجامعات وملاحقة الكتاب والصحفيين .

ويبدو ان معظم هذه العقوبات قد استهدفت قطاعا عريضا من المتعلمين والمثقفين والمؤسسات التعليمية لما تشكله من خطر على سلطات الاحتلال .

---

(٤) محمد سعيد مضية ـ الثقافة الوطنية الفلسطينية والممارسات الصهيونية ـ رابطة الكتاب الاردنيين عمان ـ (د . ت) ص ١٠٢ .

وقد اوردت صحيفة « دافار » في عددها الصادر بتاريخ ١٩٨٣/١/٥ انه تم اعتقال عشرات من الشبان العرب في مناطق نابلس وبيت لحم ومخيم الدهيشة ، كما تمت مصادرة الكثير من الكتب(٥) . واعتقلت السلطات الاسرائيلية في الفترة نفسها ثمانية وعشرين طالبا من جامعة الخليل ، وداهمت مبنى الجامعة الاسلامية في مدينة غزة ، كما اعتقلت بعض اعضاء هيئة التدريس في جامعة النجاح بنابلس . ولم ينج الصحفيون والادباء من مثل هذه العقوبات ، اذ اعتقل حنا سنيوره المحرر المسؤول لصحيفة « الفجر » المقدسية ، وابعد كل من القاصين خليل السواحري ومحمود شقير الى عمان بتهمة مقاومة الاحتلال .

وقد بلغ مجموع الأشخاص الذين اعتقلوا من ابناء الضفة الغربية وقطاع غزة من واقع السجلات الاسرائيلية خلال عام ١٩٨٣ ما يزيد على ستمائة شخص . وتعرضت المدارس في الضفة الغربية احدى وخمسين مرة للاغلاق .. خلال عام واحد ، كما صدرت اوامر بتقييد اقامة ما يزيد على خمسين شخصا ، ناهيك عن أوامر هدم البيوت والابعاد(٦) .

وليس من شك ان الارقام الحقيقية تفوق بكثير الاعداد السابقة التي اعترفت بها سلطات الاحتلال . واذا أضفنا الى الاضطهاد الثقافي ما يعانيه اهلنا من ضغوط ومضايقات ، ادركنا المهمة الثقيلة الملقاة على كاهل كتابنا في الاراضي العربية المحتلة في مواجهة الغزو الصهيوني ، وأثر ذلك كله على ابداعهم الفني . ومن يتابع الحركة الادبية في وطننا المحتل يلمس ان هذه الحركة تعاني من معوقات عدة تحول دون انطلاقها وتطورها ، ومن اهم تلك المعوقات قلة الدراسات النقدية الموضوعية التي تضيء للمبدع طريقه من خلال استكشاف الثغرات لسدها وتحديد الايجابيات للاستزادة

---

(٥) غسان عبد الله ـ الممارسات الاسرئيلية في المناطق العربية المحتلة ـ جمعية الدراسات العربية ـ القدس ١٩٨٤ ـ ص ٤١ .

(٦) غسان عبد الله ـ المرجع السابق ص ٧٧ وما بعدها .

منها . وتشكو الحركة الادبية هناك من العزلة عن العالم العربي والرقابة الصارمة التي تفرضها سلطات الاحتلال على الكلمة المطبوعة ، كما ان معظم دور النشر تفتقر الى الاستقلالية مما يؤدي بالضرورة الى تفشي ظاهرة الدعائية لحزب معين او اتجاه مشبوه(٧) .

لقد ادت هذه الظروف مجتمعة الى خلق عقبات في وجه تطور القصة القصيرة في الاراضي العربية المحتلة ، كما نتج عن ذلك توزع في المفاهيم واختلاف في البنى القصصية التي يشكل منها القصاصون قصصهم(٨) .

ويطمح هذا البحث الى رصد جهود نخبة مختارة من كتاب القصة القصيرة في ارضنا المحتلة في مواجهة الغزو الصهيوني من خلال النظرة الموضوعية بعيداً عن التوتر والانفعال ، آملين ان نخرج بمحصلة نهائية تعطي تلك الجهود حقها .

- ١ -

تغطي هذه الدراسة ثلاث عشرة مجموعة تبدأ بعام ١٩٦٧ الذي شهد احداثاً فاجعة وتحولات جذرية في الخارطة السياسية والبنى الاجتماعية للمناطق العربية التي وقعت تحت الاحتلال ، وتقف عند عام ١٩٨٤ كنهاية افتراضية يمكن معها لم شتات البحث بحيث لا تتوزع الدراسة على سطح واسع .

ومن يستعرض مضامين المجموعات القصصية التي خضعت للدراسة التحليلية يلاحظ ان كتابها استطاعوا تغطية كافة جوانب الحياة للانسان العربي في ظل الاحتلال ، بيد اننا سنركز الضوء على قضية المواجهة مع العدو التي كان لها حصة الاسد .

(٧) نبيه القاسم - دراسات في القصة المحلية - دار الاسوار - عكا - ١٩٧٩ - ص ٦ وما بعدها .

(٨) فخري صالح - القصة الفلسطينية القصيرة في الاراضي المحتلة - دار العودة - بيروت - ١٩٨٠ - ص ١٣ .

وقد سجل خليل السواحري في مجموعته القصصية « مقهى الباشورة » ردود الفعل الاولى لسكان الضفة الغربية اثر سقوطها تحت الاحتلال من خلال بعض الشخصيات التي ينتمي معظمها لطبقة السفح . وتراوحت ردود الفعل تجاه الاحتلال بين الرفض الذي لا يتجاوز النقمة الداخلية في بعض قصص المجموعة والمقاومة الفعلية في قصص اخرى ، فعندما يذهب العامل البسيط « عطا ابو جلدة » الى القدس لاول مرة بعد الاحتلال ينتابه شعور غريب (... ليست هذه المرة الاولى التي يسري فيها عطا ابو جلدة الى القدس ماشيا ، ولكنها المرة الاولى التي يساوره فيها شعور ثقيل بالغربة والمذلة)(٩) .

وعندما توزع سلطات الاحتلال الهويات الزرقاء على سكان المناطق العربية المحتلة يرفض ابو جلدة حمل تلك الهوية ، وذات يوم يوقفه حاجز للجيش اثناء عودته لمنزله ويطلب منه احد الجنود ابراز الهوية فيقول : (ما قطعت هوية !) فينهالون عليه صفعا وركلا فيصرخ بأعلى صوته :

ــ ما معي هوية .. يلعن دين هوياتكم ودين اسرائيل كلها !) (١٠) .

واذا كان عطا ابو جلدة قد اكتفى برفض حمل الهوية الزرقاء وكيل الشتائم للاحتلال ، فان عزيز الهشلمون في قصة « الذين مروا من هنا » لا يقف مكتوف الايدي عندما يعتدي عليه (... انقض عليه « هركافي » ركلا بالبسطار ، وضربه بقبضة المفاتيح التي في يده على رأسه . انتفض عزيز واقفا ، وبحركة مجنونة اختطف المفاتيح من يد هركافي ، ورماها خارجا في اقصى ساحة السجن وبكل ما تبقى له من قوة صفع هركافي على وجهه وصرخ : والله لالعن والد والدك)(١١) .

---

(٩) خليل السواحري ــ مقهى الباشورة ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ط ١٩٧٥ ــ ص ٧ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١١) خليل السواحري ــ مقهى الباشورة ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ط ١٩٧٥ ص ١١٥ .

ونمضي قدما مـع المجموعات القصصية الاخرى فنلتقي بألوان شتى من عسف الاحتلال تواجه كلها بالصمود والتحدي ورفض الخضـوع والاستسلام .

وقد أشارت معظم القصص التي نحن بصددها الى ألوان التعذيب والقهر التي يعاني منها أهلنا في ظل الاحتلال ولا يسلم منها حتى الاطفال الابرياء : (قام جنود الاحتلال بالتصدي لاحدى المظاهرات واسفر ذلك عن مصرع احد الصبية ، كما قامت قوات الاحتلال بابعاد والد ذلك الصبي الى ما وراء النهر)(١٢) .

وتكـاد تتكرر الصورة نفسها عندما تهاجم قوات الجيش الاسرائيلي احدى المدارس العربيـة (.. صدر الامر بالاقتحام . دخـل الجيش المدرسة وحدث اشتباك بالايدي والحجارة والهراوات ، كما تعرض بعض المعلمين للضرب ، وألقيت القنابل المسيلة للدموع داخل الصفوف ،أصيب بعض الطلاب في صفوفهم بينما قفز البعض الآخر من النوافذ)(١٢) .

ولم تتورع قوات الغزو عن اطلاق النار على النساء العزل (.. اخذت اصوات النسوة ترتفع بالهتاف : القدس عربية ، وستبقى عربية !! ...

في اليوم التالي للمظاهرة كان عمال الفندق يتحدثون بأسى عن امرأة يقال لها أم أحمد لاقت حتفها بعد ان داستها خيـول الشرطة في بـاب الساهرة ، وذلك أثناء خروجها في مسيرة الى قبور الشهداء)(١٤) .

واشارت العديد من القصص الى اساليب التعذيب الوحشية التـي تمارسها سلطات الاحتلال داخل السجون ضد الموقوفين والمعتقلين (كانت

(١٢) زكي العيلة ـ العطش ـ دار الكاتب ـ القدس ط ١٩٨٢ ص ١١٥ .
وانظر محمد كمال جبر ـ شوال طحين ـ دار الاسوار ـ عكا ص ١٩ .
(١٣) جمال بنورة ـ حكاية جدي ـ منشورات الكاتب ـ القدس ط ١٩٨١ ص ٥٤ .
(١٤) خليل السواحري ـ مقهى الباشورة ـ ص ١٠٢ .

المرة الاولى التي يقدم محقق بمفرده على ضرب « ابو جعفر » ... كان يشترك عادة في تعذيبه اثنان او اكثر من الجلادين الاشداء . واستمر في جلسته ... فلطمه كف (؟) ثم تناول المحقق ثقلا حديديا عن الطاولة وقذف به وجه أسيره بقوة ، فشج جبينه)(١٥) .

ويصل التعذيب في قصة « الشيء المفقود » حدا يتنافى مع القيم الانسانية ، اذ يصادر المحقق رجولة الشاب العربي لانه رفض التعاون معه (... كان بيد المحقق سرنج (حقنة) به سائل ازرق ، غرز الابرة في احدى الخصيتين . لم اعرف ما بها . كان شيئا حارقا جعل جسدي كله ينتفض الما كأنما اوصلوه بسلك كهربائي)(١٦) . وعندما اصر الشاب العربي على الرفض هدده المحقق بانه سيحضر زوجته ويأمر احد الجنود باغتصابها امامه ! .

واشارت بعض المجموعات القصصية الى مصادرة الاراضي المحتلة(١٧)، والى تقييد الاقامة ومنع سفر بعض الطلبة لمواصلة تعليمهم في الجامعات الاردنية والخارج(١٨) .

ورغم محاولات سلطات الاحتلال الدائبة لشراء الاراضي من اصحابها العرب والتضييق عليهم بغية الرحيل ، الا ان معظم تلك المحاولات قد باءت بالفشل (.. لقد دفعوا لابي محمد في ارضه ثمنا خياليا .. وهل هناك نقود توازي ثمن الارض ؟ ان الاراضي اثمن من جميع نقود العالم .. ما اسخفهم !)(١٩) .

---

(١٥) حنا ابراهيم ـ ريحة الوطن ـ منشورات الاسوار ـ عكا ١٩٧٩ ص ٨٤ .
(١٦) جمال بنورة ـ الشيء المفقود ـ منشورات الرواد ـ القدس ١٩٨٢ ص ٩٤ .
(١٧) حنا ابراهيم ـ ريحة الوطن ـ ص ٣٤ .
(١٨) خالد الجبور ـ الحصول على الرغيف كاملا ـ منشورات البيادر ـ القدس ط ١٩٨٤ ص ٢٦ .
(١٩) جمال بنورة ـ الشيء المفقود ـ ص ٥٤ .

ولم تغفل القصص التي بين ايدينا سوء الاحوال الاقتصادية وتدني الخدمات وندرة فرص العمل في المناطق العربية المحتلة : فالغلاء يستنزف الدخول ، والاستغلال يستهوي قطاعا من التجار المحتكرين لاقوات الفقراء وقد بلغ ارتفاع بعض السلع حدا فظيعا اذ ارتفع سعر الدقيق ثلاثة اضعاف فقفز من مائتي شيكل الى ستمائة ولا من يرحم(٢٠) .

ورغم كل ظروف العسف والقهر التي اشرنا الى بعضها ، على سبيل التمثيل لا الحصر ، فان أهلنا ظلوا صامدين صابرين ينتظرون لحظة الفرج وذهاب ليل الاحتلال . ويكاد الكتاب جميعا يلتقون عند هذه النقطة مهما اختلفت اتجاهاتهم ، فعندما يسقط خالد شهيدا برصاص قوات الاحتلال ويحمل الى بيته يكون موقف أمه مشرفا (.. حمل الرجال النعش بعد ان غطوا وجه خالد للمرة الاخيرة .

قال احدهم : اللي خلف ما مات . كلنا اولادك ياام خليل .

اطلقت ام خليل زغرودة مجلجلة وفتحت زجاجة عطر . بدات ترش منها على السائرين في الجنازة التي بدات تتحرك)(٢١) .

ويتكرر اطلاق الزغاريد في قصة اخرى عندما تسمع الام ان ابنها قد حكم عليه بالسجن المؤبد بتهمة مقاومة الاحتلال (.. شاهدت امراة تخرج من الداخل وهي تزغرد وتهتف : « فداك يا فلسطين » والجنود يتطلعون اليها بغيظ ويطلبون منها ان تغادر سريعا . وتساءلت ام محمود عن امر المراة فجاءها الجواب : حكم على ابنها بالسجن المؤبد)(٢٢) .

---

(٢٠) محمد كمال جبر ـ شوال طحين ـ ص ٧٥ .

(٢١) محمد ايوب ـ الموحش ـ منشورات الكاتب ـ القدس ـ ط ١٩٧٨ ص ٢٨ .

(٢٢) اكرم هنية ـ طقوس ليوم آخر ـ منشورات مؤسسة بيسان برس ـ قبرص ط ١٩٨٤، ص ٣٨

وهكذا نلاحظ ان مضامين المجموعات القصصية قد استلهمت مشكلات الواقع وعمدت الى تعرية الوجه البشع للاحتلال الصهيوني وكشف اساليبه القمعية ، كما رسمت صورة رائعة صادقة لصمود اهلنا واصرارهم على مقاومة الاحتلال رغم انهم لا يملكون الا ابسط وسائل المقاومة واكثرها تواضعا .

– ٢ –

حفلت القصص القصيرة التي نعالجها بعدد كبير من الشخصيات التي تنتمي لمختلف الطبقات . وعلينا ان ندرك – قبل المضي في التحليل الفني – ان القصة القصيرة لا يمكن ان تركز الضوء على كل زوايا الشخصية ، وليس هذا عيبا بقدر ما هو سمة تنبع من طبيعتها التي تقوم على التركيز والتكثيف ، ومن هنا فكاتبها لا يملك الا ان يضيء احدى زوايا الشخصية .

ان ما يميز الفترة التي نعالجها ان معظم كتاب القصة القصيرة فيها من الشباب، وهذا يعني ان الخبرات الفنية لقطاع منهم محدودة ومضامينهم الثقافية في حاجة الى المزيد من الرفد . ويبدو هذا القصور واضحا في تصميم شخصياتهم ، اذ قدم بعضهم شخصيات فجة عليها التسطيح والمباشرة وبدا بعضها منتفخا بعيدا عن التصميم الفني للشخصية الانسانية المتوازنة(٢٣) .

واكثر ما ينطبق هذا الوصف على معظم شخصيات قصص يوسف طاهر العبيدي في مجموعته « انا العشق ... انت ... » حيث رسم صورة للفدائي الذي لا يقهر(٢٤) ، كما رسم صورة اخرى للطفل المقاوم

(٢٣) نيللي كورمو – فيزيولوجية القصة – مترجمة عن الفرنسية – مجلة الآداب بيروت – يناير ١٩٥٤ – ص ٧٧ .

(٢٤) يوسف طاهر العبيدي – انا العشق ... أنت ... وكالة ابو عرفة للصحافة والنشر – القدس ط ٨٢ ص ٣٢ .

للاحتلال[٢٥] ، ففي قصة « الحقيبة السوداء » يذهب « عمار » حاملا حقيبة سوداء مليئة بالمتفجرات وينسف مصنعا للمفجرات ومصنع بسكويت فتكون حصيلة العملية عشرة قتلى وعشرات الجرحى ثم يعود لبيته سالما غانما[٢٦] .

وفي قصة « وصار الطفل رجلا » يلجأ العبيدي لاستخدام الاسماء الرامزة ، بيد انه يشك في قدرة القارىء على فهم الرمز فيقوم بفكه في نهاية القصة بخط اسود فاحم ، وهذا أمر كان يمكن ان يتحاشاه لان رموزه ساذجة لا تحتاج الى توضيح .

ان الشخصية البيضاء او السوداء الشيطانية لا يمكن أن توجد الا في خيال الكاتب المبتدىء غير المتمرس ، ولو ادرك القاص هذه الحقيقة لجعل من شخصياته مزيجا متوازنا من اللونين معا .

وينسحب هذا الحكم على مجموعة زكي درويش « الكلاب »[٢٧] ، كما ينطبق على معظم قصص خالد الجبور الموسومة بعنوان « الحصول على الرغيف كاملا » ، اضافة الى بعض القصص من المجموعات التي سنشير اليها لاحقا .

ومن الملاحظ ان معظم شخصيات قصص هذه الفترة قد عرضت من خلال الفعل عبر الصدام مع الآخرين أو الحوار معهم .

وتكررت شخصية الجندي الاسرائيلي والمحقق الذي لا يرحم ورجل المخابرات الذي يرسل عيونه في كل مكان . ورغم غلبة الجانب السلبي

---

(٢٥) المصدر السابق ــ ص ٨١ .
وانظر : د. واصف ابو الشباب ــ صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة ــ دار الطليعة بيروت ط ٧٧ ص ١٤٨ وما بعدها .
(٢٦) يوسف ظاهر العبيدي ــ المصدر السابق .
(٢٧) انظر : زكي درويش ــ الكلاب ــ منشورات الاسوار ــ عكا ــ ط ١٩٨٠ .

على مثل هذه الشخصيات المتجهمة التي تقوم بهدم البيوت واقتحام المدارس وتفريق وتعذيب الموقوفين والمسجونين ، فان بعض كتابنا استطاع ان يعرض نماذج اخرى لشخصيات اسرائيلية تكره الحرب وويلاتها اذ يقول احد الجنود : (.. انا لا اريد ان اعيش في دولة تأكل ابناءها ، أنا زهقت من حمل السلاح . اريد ان يكون لي بيت وحديقة اغرس فيها بعض الزهر (٢٨) .

ويبدو ان جمال بنوره هو الكاتب الاوحد الذي يتخذ مثل هذا الموقف اذ يعرض في مجموعة « الشيء المفقود » صورة الجندي الاسرائيلي الذي يتعاطف مع مجموعة من المعلمين العرب المضربين الموقوفين ، حيث يقدم لهم بعض البطانيات في ليلة باردة ، وعندما يسألهم عن سبب احتجازهم يظهر تعاطفا واضحا معهم (.. دخل معنا في مناقشة طويلة حول الاضراب ودوافعه ، وهل هي سياسية أم اقتصادية ، وعن مقدار رواتبنا ومقارنتها برواتب المعلمين الاسرائيليين التي تبين انها تزيد عن ضعفي رواتبنا . واظهر تعاطفا نحونا لم نكن نتوقعه ، ولم نفهم قصده من التودد الينا ومناقشتنا في امور الاضراب . ورغم ما اثار لدينا من ريبة وحذر الا انه لم يكن هناك ما نخشاه . وكان قد اخبرنا انه دكتور ويعلم في احدى الكليات . كان يبدو انسانا مثقفا وعلى استعداد لان يتفهم وضعنا . جلس معنا اكثر من ساعة ، ثم نهض قائلا :

ـ جود نايت .

قلنا له : لا تعتقد انها ستكون ليلة سعيدة .

رد قائلا : أنا آسف لذلك .

وذهب)(٢٩) .

---

(٢٨) جمال بنوره ـ حكاية جدي ـ

(٢٩) جمال بنوره ـ الشيء المفقود ـ ص ٧٦ ، ٧٧ .

ومن الشخصيات التي عرضتها معظم المجموعات القصصية في اطار ناصع مشرق متوهج صورة الام المكافحة الصامدة (.. قال مصطفى لعروسه نـامي يا امراة ترفع الراس . هجمت في المساء على الجيش بالحجارة مع الشبان . ولما اخذوا يطلقون النار قالت للشبان : ابعدو عن الرصاص . وهي لم تبتعد . قالت : اذا متنا نحن لا اسف علينا . شعبنا من عمرنا)(٣٠) وعندما يقتحم بينها جندي اسرائيلي ويهم بضربها فانها تتناول مجرفة وتهوي بها على راسه .

وقد راينا كيف زغردت أم مصطفى عندما تحركت جنازة ابنها خالد، ونثرت الملح فوق الرؤوس ، وفي الوقت الذي كان فيه موكب الجنازة يغادر البيت كانت حليمة زوجة الشهيد في حالة ولادة)(٣١) . وتلك رؤية رمزية رائعة للقاص محمد ايوب ، فما ان صعدت روح الشهيد الى بارئها حتى انبثقت حياة جديدة .

وتالقت في معظم المجموعات القصصية صورة الارض التي اتخذت ابعادا انسانية مختلفة يتوحد معها الانسان العربي ويتمنى ان يذوب فيها (.. يركب ابو حامد دابته بعد ان تكون ام حامد قد اعدت له زاد يومه وفاسه ، ويتجه الى ارضه التي طالما احبها حتى أصبح وكأنه امتداد ابدي لها لا يريد أن ينتهي . ان يفنى او يتلاشى) (٣٢) .

ويتحول الحب الى عشق لكل ما تنبته الارض (.. مال ابو حامد بفمه ليقبل ساق الزيتونة وكأنه يقبل محبوبة افتتن بها ايما افتتان ، وعشقها ايما عشق) (٣٣) .

---

(٣٢) المصدر السابق ــ ص ٤٦ .

(٣٣، ٣٤) المصدر السابق نفسه ــ ص ٤٧ .

(٣٠) حنا ابراهيم ــ ربحة الوطن ــ ص ٣١ .

(٣١) محمد ايوب ــ الوحش ــ ص ٣٨ .

وقد تستحيل الارض في لحظة اخرى أماً رؤوماً (.. ما ان يحين موعد صلاة الظهر حتى يتجه نحو زيتونته المحبوبة ليركن براسه الى ساقها وكانها أمه رحمها الله) (٢٤) .

ويتكرر الموقف من الارض في مجموعة خالد الجبور اذ يناجي الشباب العربي نفسه (.. من خلال الزجاج تتامل بتعبد شوارع الخليل . « شارع الشلالة » العريض يتسرب عبر مسام جلدك ويمتزج مع دمك تود من كل اعماقك لو تنصهر في اسفلته ولا تفارقه) (٢٥) .

واذا كانت السمات السلبية هي الغالبة على الشخصيات اليهودية ، والسمات الايجابية هي الغالبة على الشخصيات العربية ، فاننا لا نعدم شخصيات عربية وضعت في اطار اسود منفر ، وفي مقدمة هذه الشخصيات مختار القرية الذي اجمع كل الكتاب على ادانته ، لانه يمثل في كل القصص التي عرضته الولاء المطلق للاحتلال والاستغراق في الانانية ، فالمختار « سالم الزرزور » في « مقهى الباشورة » يسارع بعد الاحتلال عام ١٩٦٧ الى تسليم الختم الاردني للحاكم العسكري ليتسلم ختماً اسرائيلياً ، كما يشي باهل قريته ممن يملكون سلاحاً فيلقى مصرعه على يد علي الفار) (٢٦) .

وعندما يستدعي الحاكم العسكري المختار في قصة « وقت وشموس كثيرة » ويكلفه بالحظر من دخول مناطق محددة من اراضي القرية ، ياخذ المختار الأمي صورة البلاغ ويسارع ليعرضها على احد الشباب لقراءتها ، ويشعر المختار بالراحة والطمانينة عندما لا يقرا عليه الشاب ايا من ارقام الاحواض التي يملكها .

لقد ركزت معظم القصص ، موضوع الدراسة ، الضوء على زوايا من شخصيات عربية تتبع ازماتها من صدامها مع الاحتلال ، ومن هنا

---

(٢٥) خالد الجبور ــ الحصول على الرغيف كاملا ــ ص ٦٥ .
(٢٦) خليل السواحري ــ مقهى الباشورة ــ ص ٣٨ .

كثرت مواقف الصراع المادي الذي تمثل في العراك بالايدي مع جنـود الاحتلال ، أو الاشتباك مع السجان أو الرجم بالحجارة .

وقد عرضنا لالوان من هذا الصراع الذي شاركت فيه كافة فئات الشعب ، هذا لا يعني اننا نفتقد الصراع النفسي الذي استطاع بعض كتاب هذه المرحلة ان يستوفوه بدقة . ومن هذا القبيل الصراع الذي عرضته قصة « موت انسان » اذ كان خالد شابا يعمل سرا ضد الاحتلال، ويسكن حجرة منزوية في بيت باحدى القرى . وذات يوم تقع عيناه على « فتحية » ــ ابنة صاحب المنزل ــ فيشده جمالها وتبادله حبا بحب . وبعد لقاءات بريئة عدة تلح عليه أن يتزوجا ، وهنا يقع فريسة لصراع نفسي . فاما ان يتزوجها ويترك المهمة التي جاء من اجلها ، او يدوس على قلبه ويخلص للوطن ، وفي النهاية ينتصر حب الوطن ويسقط خالد شهيد الواجب (٣٧) .

وتمثل النموذج الضد في المجموعة نفسها الشخصية المحورية في قصة « السقوط » ، اذ يدخل أحد الشباب العرب سجون الاحتلال ، وعند خروجه يتخلى عن مبادئه الوطنية ويتفرغ لتحقيق طموحه الذاتي، فيزوره صديقه الذي كان يشاركه الزنزانة ويحاول ان يثنيه عن موقفه المتخاذل، بيد انه يخفق في اقناعه فيفارقه اسفا حزينا (٣٨) .

ولم تغفل بعض القصص التي نعالجها ان تعرض صورة الفتاة اليهودية المستهترة (.. لاحظ محمد محمود ان الشارع الذي يسير فيه لا نهاية له ، ولكن الذي استرعى انتباهه حقا ان بعض الفتيات اليهوديات يعبرن هذا الشارع وهن شبه عاريات الا من سروال صغير) (٣٩) .

---

(٣٧) جمال بنوره ــ حكاية جدي ــ ص ٦٥ وما بعدها .
(٣٨) جمال بنوره ــ حكاية جدي ــ ص ١٩ .
(٣٩) خليل السواحري ــ مقهى الباشورة ــ ص ٣٦ .

ويؤخذ على عدد من كتاب هذه المرحلة انهم عمدوا في مواضع عدة الى الدعائية المباشرة لشخصيات بعينها تمثل اتجاها سياسيا معروفا ، وشاعت هذه النزعة في بعض قصص محمد نفاع (ص ٤٤) ، وحنا ابراهيم (ص ٤٣ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٢٦) وبعض قصص محمد كمال جبر وكمال جبران ومحمد ايوب الذي يقول على لسان احدى الشخصيات : (... على اليد اليسرى كنت أجد وشما يثير دهشتي ولا استطيع له تفسيرا الى ان كبرت فعرفت في هذا الوشم شعار الشاكوش والمنجل) (٤٠) .

وقد تاخذ الدعائية صورة الشتم والسب كما هو الحال في قصة محمد نفاع « وداعا افريقيا والى غير لقاء » اذ يستشهد بفقرة من كتابات احد الصحفيين المصريين ويوقع تحت الفقرة بما يلي : « الاديب الرجعي صالح جودت » (٤١) . وهذه النزعة الدعائية في القصة القصيرة تطعن في فنيتها وتنأى بها عن التلقائية من خلال لجوئها الى المباشرة .

ويؤخذ على كتاب هذه المرحلة ـ باستثناء قلة منهم ـ اسناد الفعل في قصصهم لشخصيات من طبقة السفح كالعمال والفلاحين مما جعل الطبقات الاخرى تبدو شبه معزولة عن حلبة الصراع .

واذا كانت الطبقة العاملة هي الاكثر معاناة في ظل الاحتلال فان هذا لا يعني ان الطبقات الاخرى بعيدة عن المعاناة والقهر .

واغلب الظن ان القصور في رسم الشخصيات يرد الى ان بعض كتابنا الشبان كانوا يمرون بمرحلة التجربة ، كما ان فريقا منهم توفرت لديه الموهبة لكنه كان يجهل بعض القوانين الصارمة التي تحكم هذا الفن الذي يحتاج الى خبرة ودراية تتنافى مع الدعائية والمباشرة والحماس .

---

(٤٠) محمد ايوب ـ الوحش ـ ص ١١ .

وليس من شك ان الزوايا التي اضاءها كتابنا في الشخصيات التي عرفوها والاحداث التي تناولوها تشكل في مجموعها اتجاها اقرب الى الواقعية النقدية التي تميل في جانب منها الى الواقعية الدعائية . ورغم العيوب والثغرات التي اشرنا اليها في رسم الشخصية ، فانها في مجموعها تبشر بمستقبل افضل لقطاع من كتاب هذه المرحلة .

- ٣ -

من يتامل اساليب السرد والحوار واللغة في المجموعات القصصية التي تناولها البحث يلاحظ انها متنوعة متشعبة تبعا لاختلاف ثقافة كل كاتب وموقفه من القضايا المطروحة وموقعه من دائرة الفن . وقد غلب على اساليب السرد استخدام ضمير الغائب حيث يكون القاص هو الملم بكل صغيرة وكبيرة . وجنح بعض القصاصين الى التسجيلية من خلال عرض اجزاء الصورة بشكل مفصل نحو قول محمد نفاع : (... بدات القرية تصحو ، ديك يصيح ، وحمار ينهق ، وحمام يهدل، ورجل يسعل، وجرس يرن على عنق بقرة ، وطير السمان يصدح في طريق هجرته ، وهدهد يترنم بصوت فكرت كثيرا بماذا اشبهه فلم اوفق . وعبر زجاج النافذة لم تكتمل بعد معالم الحقل الاغبر المغبش ، وبنزاح دخان السيجارة السام فاسحا الطريق لتمتلىء الغرفة والفراش بنسمات ربيعية علوية باردة تحمل معها عبق القندول والشيح والثوم البري ، وفي قرارة نفسي قرار على انغام اغنية الفجر والربيع والارض التي كانت قد دخلت في آلام المخاض لتضع حملها من الزرع والحشيش والاقحوان والبرقوق والحب الربيعي الصافي كالشهد) (٤٢) .

ولجا قلة من الكتاب لاستخدام اسلوب السرد بضمير المتكلم مثل زكي العيله ويوسف العبيدي ، ولجا محمد ايوب في بعض قصصه لاسلوب

(٤١) محمد نفاع ـ ودية ـ منشورات عربسك ـ عكا ـ ط ١٩٧٨ ـ ص ٩٠ .
(٤٢) محمد نفاع ـ ودية ـ منشورات عربسك ـ عكا ـ ط ١٩٧٨ ـ ص ٣٧ .

الترجمة الذاتية ،بينما راوح جمال بنورة بين اساليب عدة تبعا للظروف التي تحكم سير الاحداث وحركة الشخصيات .

ولا يهمنا اسلوب السرد الذي يتوسل به الكاتب للتعبير عن رؤيته بقدر ما يهمنا امتلاكه لوسائله الفنية وقدرته على تطويعها بحيث يصل بها حد الاتقان .

وقد قدم زكي العيلة في مجموعته « العطش » بعض قصصه من خلال عدة لوحات مراوحا بين السرد والحوار مع اختلاف في موضوع كل لوحة ، مما يجعل القصة تتأرجح بين الانواع الادبية بشكل يؤدي الى خلخلة واضحة في البناء .

ووقع بعض كتابنا في اخطاء فنية اثناء السرد كان يمكن تجاوزها كمخاطبة القارىء بشكل مباشر نحو قول ناجي ظاهر : (... : لعل القارىء علم مما تقدم ان ...) (٤٣) . او قول خالد الجبور : (... واليكم ما حدث ...) (٤٤) .

اما بالنسبة للحوار ، فان كاتب القصة القصيرة ليس ملزما باستخدامه ؛ الا انه اذا ما لجا اليه فلا بد ان يكون مكثفا له دلالاته العميقة وهذا ما نفتقده في كثير من المجموعات القصصية التي اتسم فيها الحوار بالبساطة والسطحية .

ولا بأس من عرض الحوار لدى كاتبين يمثل الاول منهما البساطة والسطحية ، ويمثل الآخر النضج والعمق ، والطريف ان الموقف واحد ؛ اذ يقف احد المتهمين امام المحقق الاسرائيلي .

(.. نظر المحقق في اوراقه وقال بلهجة هادئة .

ـ ما اسمك ؟

ـ سامر ..

نظر الي وقال : سامر وجدي اليس كذلك ؟

ــ مــاذا تعمل ؟

ــ دهــان ..

ــ جميل .. جميل جدا .. انا ايضا اشتغلت (دهان) حوالي سنتان (!) عندما كنت شابا مثلك .

ابتسم وقال : يا أخ سامر . وقدم لي علبة سجائره . خذ سيجارة .

ــ شكرا لا ادخن .

ــ تفضل .. تفضل .. هل انت عصبي يا سيد سامر ؟ خذ سيجارة

ــ لست عصبيا ولكني لا ادخن) (٤٥) .

اما الحوار الثاني فقد اورده جمال بنورة في قصة « الشيء المفقود » : (... قال المحقق للشاب : سوف اخصيك يا ابن الزانية ..... اشار الى عصا طويلة تأملها .

سأضع هذه في مؤخرتك .. وضعها واغمي عليه ... لم اعرف ماذا حدث بعد ذلـك . في جلسة اخرى للتحقيق سألني :

ــ أنت متـزوج .

ــ نعـم .

ــ هل تحب زوجتك ؟

ــ قلت بلا مبالاة : هل هناك من لا يحب ؟

ــ سوف احرمك ذلك اذا ظللت على عنادك .

ضحكت رغم عذابي ... نظرت اليه بسخرية واستهانة) (٤٦) .

---

(٤٣) ناجي ظاهر ــ اسفل الجبل واعلاه ــ ص ٥٦ .

(٤٤) خالد الجبور ــ الحصول على الرغيف كاملا ــ ص ٨٩ .

(٤٥) كمال جبران ــ رسومات على الثلج ــ الاسوار / عكا ــ ط ١٩٨١ ــ ص ٥٦ .

واذا ما تحولنا الى اللغة فاننا نلاحظ تأثر العديد من كتاب هذه المرحلة بلغة الصحافة ، ونرجح أن يكون مرد ذلك ان العديد منهم يعمل في هذا الميـدان .

وقد تميزت لغة بعض القصاصين بشفافية تقترب من الشعر اضافة الى استخدام الرمز ، ويمثل هذا الاتجاه زكي العيله وناجي ظاهر ، الا ان للغة الشعر مزالقها التي يمكن ان تخلخل البنية القصصية وتجعلها مجرد لهاث مصبوغ بالشعر لكنه ليس شعرا وليس قصة قصيرة وانما هو كتابة وجدانية غير محددة الملامح (٤٧) .

ومن وهذا القبيل قول زكي العيلة في قصة « حب مع سبق الاصرار » على لسان احدى الشخصيات عندما وقف يودع حبيبته فقالت له : (.. هل سيطول غيابك ؟) .

يا لصوتها السكري المغمس بالحيرة ...

... لقد اقسم لها انه آت وفي يساره قلادتها ... وهو يسبك لها قلادة بعمق جراحاته المفتوحة وعرض انفاسه المقدة ...

... وخلف الاسوار كانت الصبية ما تزال تمشط شعرها الرمادي مترقبة طلقة ... وكان ثمة تلة من الصفار تقف على اسلاكها .

وقال طفل لنفسه في براءة : لو ان مناغاتي تصلها باقة من مطر ...
... وانشقت السماء عن المطر .

تهاوت أمامه كتل الريح القاتمة) (٤٨) .

---

(٤٦) جمال بنوره ـ الشيء المفقود ـ ص ٩٢ ، ص ٩٥ .
وانظر الحوار في الصفحات ٩٢ ـ ٩٥ .
(٤٧) فخري صالح ـ القصة الفلسطينية القصيرة في الاراضي المحتلة ص ٣٢ ، ص ٣٣ .
(٤٨) زكي العيلـه ـ العطش ـ ص ٢٠ .

ومن الظواهر اللافتة في جل نتاج هذه المرحلة شيوع الاخطاء الاملائية والنحوية والتعبيرية ، وقد احصيت ما يزيد على اثنين وخمسين موضعا وردت فيها اخطاء يثير الكثير منها الدهشة ، وتشير بما لا يدع مجالا للشك الى ثغرة كبرى تحتاج الى اعادة نظر ، كما انه لا يمكن حملها على انها اخطاء المطبعة نظرا لتكرارها .

ولا بأس ان نشير الى بعض هذه الاخطاء لنرى مدى فداحتها : ففي مقهى الباشورة « ص ١٦ » يسأل احدهم عطا ابو جلدة : (الى ايـن نشـاء الله ؟) .

ويقول محمد نفاع في مجموعته وديه « ص ٢٨ » :

(اما نحن الثلاثة ، هي وانا واخاها الاصغر) .

وفي مجموعة العطش « ص ٢٣ » (... عندما كانت تزوره في السجن كان حديثها لا يتعد في كثير من الاحيان اطار عرسه) .

وترد العبارة التالية في مجموعة « شوال طحين » « ص ٨٩ » (لا تكن احمقا يا حسن) . ويقع جمال بنوره في الخطأ نفسه اذ يقول « ١٣٥ » : (كم كنت ابلهـا) .

ويقول يوسف العبيدي « ص ٣٩ » : (... لم استطع النطق لانني لم انهي ضحكي بعد ..) .

وهكذا يحذف بعضهم حرف العلة الذي يجب ان يثبت بينما يغفل الآخر العكس ، وهذا قليل من كثير ، كنا نتمنى على كتابنا ان ينتبهوا اليه، لان العبارة الصحيحة هي المدخل الطبيعي للعبارة الفصيحة .

وشاع في قصص هذه المرحلة استخدام اللهجة الشعبية في الحوار ، وربما جاء ذلك جريا وراء واقعية الشخصية ، ونرجح ان سبب ذلك يعود الى عدم اقتناع القاص باجراء اللغة الفصحى على السنة قطاع من الشخصيات كالرجل الامي او البائع المتجول واضرابهما(٤٩) .

وهكذا نلاحظ ان اللغة كانت اكثر عناصر القصة القصيرة عيوبا ، كما ان العقبات التي اشرنا اليها في مدخل هذا البحث قد تركت بصماتها واضحة جلية على معظم نتاج هذه المرحلة .

★ ★ ★

من خلال التحليل الفني للمجموعات القصصية التي تناولتها الدراسة نستطيع ان نجمل نتائج البحث فيما يأتي :

١ ـ شهدت الفترة التي اعقبت نكسة ١٩٦٧ تحولات جذرية في كل ميدان ، وظهر على الساحة الادبية جيل من القصاصين الشباب قدموا عطاء غزيرا غلب على بعضه المحاولة الفجة ، كما سجلت هذه الفترة نزوح بعض كتابنا وابعاد بعضهم الاخر .

٢ ـ سيطر موضوع الاحتلال ومقاومته على معظم المجموعات القصصية ، واستطاع كتابنا ان يلقوا الضوء على اساليب العدو القمعية والوان المعاناة التي يعيشها اهلنا تحت ظل الاحتلال ، كما قدموا نماذج انسانية رائعة للصمود والتشبث بالارض ومقاومة الاحتلال بكل الوسائل المتاحة .

٣ ـ اذان كتاب هذه المرحلة الشخصيات المتعاونة مع الاحتلال ، واسندت الادوار الرئيسية لشخصيات تنتمي لطبقة السفح مما جعل بعض القصص تميل الى الواقعية الدعائية .

٤ ـ سجلت نهايات معظم القصص القصيرة التي شملتها الدراسة نزعة ايجابية من خلال هيمنة روح التفاؤل والدعوة الى الصبر والصمود انطلاقا من الايمان بحتمية انتصار اصحاب الحق الشرعيين رغم سطوة العدو وجبروته .

(٤٩) انظر ـ فخري صالح ـ المرجع السابق ص ٢٧ ، ص ٢٨ .

٥ ـ لجأ قطاع من القصاصين الى الطابع السردي التسجيلي واللجوء الى تقمص اللهجة الشعبية وتشخيص واقع الطبقات المسحوقة من خلال المعاناة اليومية للانسان العربي تحت الاحتلال ، كما عمد فريق من الكتاب الى استخدام الرمز طلبا للتقية وهربا من قلم الرقابة المشددة على الكلمة المطبوعـــة .

٦ ـ انعكس الاضطهاد الثقافي والحصار المضروب حول كتابنا في الارض المحتلة سلبا على بعض نتاج هذه المرحلة فتفككت البنية القصصية لدى فريق منهم نظرا لضبابية الرؤية الفنية عندهم ، وشاعت الاخطاء الاملائية والنحوية والتعبيرية مما يدل على عدم تمكنهم من امتلاك وسائلهم التعبيرية ويدعوهم الى مزيد من الوعي والتنبه ، ومن هنا بدأ التناقض واضحا بين الشكل والمضمون في بعض المجموعات القصصية .

٧ ـ ان افتقار الحركة الادبية في الارض المحتلة الى حركة نقدية نشطة ، والعقبات التي تعترض الادباء الناشئين تدعونا الى مد العون لهؤلاء بكافة السبل حتى تستطيع تلك الحركة مواصلة الصمود واجتياز المحنـــة .

المصـــادر والمـــراجـــع

اولا : المصادر

١) جمال بنوره ـ حكاية جدي ـ منشورات الكاتب ـ القدس ـ ١٩٨١ .
٢) جمال بنوره ـ الشيء المفقود ـ منشورات الرواد ـ القدس ـ ١٩٨٢ .
(٣) حنا ابراهيم ـ ريحة الوطن ـ منشورات الاسوار ـ عكا ـ ١٩٧٩ .
٤) خالد الجبور ـ الحصول على الرغيف كاملا ـ منشورات البيادر ـ القدس ـ ١٩٨٤ .
٥) خليل السواحري ـ مقهى الباشورة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٧٥ .
٦) زكي درويش ـ الكلاب ـ منشورات الاسوار ـ عكا ـ ١٩٨٠ .

٧) زكي العيلة ـ العطش ـ دار الكاتب ـ القدس ـ ١٩٨٢ .
٨) كمال جبران ـ رسومات على الثلج ـ الاسوار ـ عكا ـ ط ١٩٨١ .
٩) محمد ايوب ـ الوحش ـ منشورات الكاتب ـ القدس ١٩٧٨ .
١٠) محمد كمال جبر ـ شوال طحين ـ دار الاسوار ـ عكا ـ
١١) محمد نفاع ـ ودية ـ منشورات عربسك ـ عكا ـ ١٩٧٨ .
١٢) ناجي ظاهر ـ أسفل الجبل واعلاه ـ مطبعة فراس ـ الناصرة ١٩٨١ .
١٣) يوسف طاهر العبيدي ـ انا العشق ... انت ـ وكالة ابو عرفة ـ القدس ١٩٨٤ .

ثانيا : المراجع

١) سيد حامد النساج ـ القصة القصيرة ـ دار المعارف بمصر ـ ط ١٩٧٧ .
٢) غسان عبد الله ـ الممارسات الاسرائيلية في المناطق العربية المحتلة ـ جمعية الدراسات العربية ـ القدس ١٩٨٤ .
٣) فخري صالح ـ القصة الفلسطينية القصيرة في الاراضي المحتلة ـ دار العودة ـ بيروت ط ١٩٨٠ .
٤) محمد سعيد فضية ـ الثقافة الوطنية الفلسطينية والممارسات الصهيونية ـ رابطة الكتاب الاردنيين ـ عمان ـ (د . ت) .
٥) نبيه القاسم ـ دراسات في القصة المحلية ـ دار الاسوار / عكا ١٩٧٩ .
٦) د. نعيم اليافي ـ التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ط ١٩٨٢ .
٧) د. واصف أبو الشباب ـ صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ .

ثالثا : الدوريات

مجلة الاداب ـ بيروت كانون الثاني ١٩٥٤ .
مجلة الاداب ـ العدد ١١ ، ١٢ ـ ١٩٨١ .

* * *

طرائق التعبير الشعري

عبد الكريم الناعم

لكل فن من الفنون طرائقه الخاصة به في التعبير ، وهي طرائق غير محددة بزمن من الازمنة من حيث اكتمالها ونضجها ، بل قد تكون لكل زمن طرائقه الخاصة به ايضا ، مع الاخذ بعين الاعتبار ان للمتاخر زمنيا فرصا اضافية في ان يستفيد ممن سبقه على الصعيدين: القومي ، والعالمي ، اذ ان معطيات القرن العشرين ، تواصلا ، واستفادة ، هي غير معطيات القرن العاشر مثلا .

ان تلك الطرائق تختلف نسبيا بين العصر الأموي والعباسي ، ولكنها تختلف جذريا في القصيدة العربية الحديثة ، على ان هذا لا يلغي أن ما يبدو حسنا ومقبولا في زمن من الازمنة قد يرفضه زمن آخر ، ولو كان ثمة اكتمال نهائي في عصر من العصور لما حدثت الاضافات ، ولما كان ثمة تجديد ، ولتوقفت الاشكال والطرائق عند ملامح نهائية محددة لا تتجاوزها وهذا ممتنع لمخالفته لسنة الحياة التي هي الفاعلية والتطور .

(لعله من الجدير بالذكر هنا ان نشير الى أن الذين يدعون الى (النمذجة) ، تحت اي شعار كان ، ومهما كانت المسوغات المدعاة فانهم يدعون الى تجميد الحياة وايقاف مسيرتها ، في وقت يرفعون فيه اصواتهم عاليا بأنهم (طليعة) تجاوزية في الشعر ، او أنهم سباقون فيها ، وهؤلاء يعميهم عن ادراك هذه الحقيقة أنهم مساقون برغبات ذاتية تختار اتخاذ المظاهر الايديولوجية .. التنظيرية .. مجلى للنفاذ والبلوغ .)

انطلاقا من هذه الاضاءة نقول ان الطرائق التي نعنيها والتي سنتعرض لها تخص القصيدة الحديثة في شعرنا العربي ، وهذا لا يعني أن ما سنذكره هو وقف على هذه القصيدة من حيث بعض المجالي الفنية بل ثمة مساحة مشتركة هامة بين شعرنا العربي الحديث وما سبقه من شعر عربي ، وهي مساحات لا يمكن اغفالها والا لكان من الممكن اغفال الكثير من حلقات التطور ، وهذا الاشراك لا يفيد أنه ينطوي على جدارته فقط بل هو يؤكد على اهمية القيمة الترابطية كجذر مؤسس ، وكنقطة في العمق لها ثقلها الخاص بما هي ملمح من ملامح الشخصية الفنية للامة في واحدة من مساحات تجلياتها الابداعية .

لسنا ندّعي الاحاطة ، ولا ندعو للتوقف عند هذه الحدود ، بل هي خطوة ، ومساهمة ، في مجال يتسع لقول الكثير .

يمكننا اجمال طرائق التعبير الشعري فيما يلي :

١ ـ التعبير :

ونتكلم عنه بما هو افصاح ، وبما هو تميز خاص بالانسان فوق ظهر هذه الارض ، ولقد جاء في تعريفه اللغوي : « عبَّرَ عما في نفسه : بيَّن ، واعرب » . و« عبّر الرؤيا : فسّرها » ، ولسنا نعني التعبير الذي يجري بين بائع ومشتر مثلا ، لان الحوار باللغة حاجة اساسية قائمة في حياة الناس ، بل نحن نعني التعبير بدءا من دخول فضاء الكتابة الفنية ، بما للكتابة من نية وقصدية ومقتضيات ثقافية خاصة وعامة .

ان التعبير المعني ينقسم الى قسمين :

تعبير عادي ،

و .. تعبير شعري ،

التعبير العادي يغلب عليه انه (وصفي) ، كان نقول : « أفق أزرق » ، نحن هنا ناخذ الجملة معزولة ، بما فيها من تقريرية ، ووصفية ، لان هذه الجملة ذاتها يمكن أن ترتفع الى سماء شعرية خاصة بشحنها بما حولها ، وبوضعها في مدارات التألق الشعري ، وبتحقق بنائيتة فنية عالية كان يكون الربط لونيا ، مثلا ، في الحديث عن زرقة توحي بتوحيد شعري للعناصر المتشابهة داخل النص ، بحيث قد يجري تحويل الالوان غير الزرقاء الى زرقاء امعانا في التعبير عن الاحساس الداخلي ، او للتوكيد على حالة ، او معنى ، أو رغبة في خلق عالم مهندس مكتمل .

اننا حين نقول : (افق ازرق ..) كجملة منفردة قد يبدو التعبير فيها خاليا من الحضور الابداعي ، فالتعبير تقريري (لا يضيف) **شيئا** ، وان (افاد) ، والشعر كما يقول عنه ابن سينا « المراد فيه التخييل لا افادة الآراء »(١) ، **والتخييل** هو **المحاكاة** ذلك العنصر الذي يميز الشعر عن النثر باجتماعه مع الوزن عند كل من ابن سينا والفارابي وابن رشد(٢) .

---

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : د. الفت كمال الروبي .

(٢) السابق .

هكذا نرى ان نشاط المخيلة عنصر اساسي في اي عمل ابداعي ، ذلك النشاط النوعي الخاص ، الجواني ، الذي ينفرد حتى برؤيته ، فاللون ، كما يقول كاجان(٣) « لا يرى على قماش اللوحة او على الورق كما تمت رؤيته في المخيلة » .

لعله من المناسب هنا ان نذكر ان ثمة طموحات مشروعة وبعضها ، او قسم منها قد انجز في بطاقات ، او في مقاطع شعرية ، وطموحها كان ان يتحول النص بكامله الى نص شعري متوهج بدرجة عالية الاضاءة والاحتراق .

اما التعبير الشعري فهو الذي ما ان تسمعه حتى تقول هذا تعبير شعري ، كالقول : « الافق طازج » ، ولكل شاعر طريقته الخاصة في هذا المجال ، مع الاعتراف بأن ثمة مواصفات عامة لمرحلة معينة قد يشترك فيها الكثيرون ان لم نقل الاكثرية .

ان (العادية) في التعبير الشعري تشمل فيما تشمل : المباشرة ، والتقريرية ، والنثرية ، والسردية ، ونجدها لدى شعراء لهم بريقهم وحضورهم في ساحة الحركة الادبية ، ـ على ان تلك الفاصل قد تجيء في عمل شعري لا ينقصه الوهج ـ

لنقرأ هذا المقطع لممدوح عدوان:(٤)

يضيق السؤال قليلا قليلا
قليلا قليلا يضيق السؤال
تضيق الفواجع من حدة الاسئلة
واعرف كيف يحاورني القلب

(٣) الابداع الفني ـ كاجان ـ ترجمة عدنان مدانات .

(٤) من مجموعة وهذا انا ايضا الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٨٤ .

حين اعلق في شبك العنكبوت
شقيٌ ونعرف كيف يموت
شقي ويجهل اين يموت
وحين اضاع مع السفر البوصلة
سالناه :
اين ستدفن
يا من تهاجر في بطن حوت

اذا حذفنا اسم ممدوح عدوان ، والايقاع المشاع في المقطع السابق ، والقفلة الجرفية ـ بفتح الراء ـ ، وارتفاع السوية الشعرية في : « اين ستدفن يا من تهاجر في بطن حوت » . . ، باعتبار بطن الحوت قبر المهاجر فيه ، كصورة شعرية ، او كواقع مائل مرموز ، ـ وفي السؤال الكثير من المرارة ، ومرارته تفتح أفقا لايحاءات متعددة . . ، اذا حذفنا هذا فما الذي تحمله بقية الاسطر والجمل من شعرية !

« كثير من الشعراء الذين لهم ـ من طبائعهم ـ قوة على الاقاويل المقنعة يصنعون الاقاويل المقنعة ، ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا ، وانما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر الى منهاج الخطابة »(٥) .

وهو كما قال ابن سينا : « فقد يصدق بقول ولا ينفعل به »(٦) .

نشير هنا الى تعددية التعابير الشعرية مما يمكن ان يوضع في نسق واحد مع (حالة) النموذج السابق ، ـ ونعني حالة وضعية لا حالة شعرية ـ وان اختلفت الخطوط والتفاصيل الخارجية للبناء اذ ثمة

(٥) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ـ ص ١٨٠ .
(٦) السابق ص ١٢٢ .

تعبير يعتمد على اشاعة (الجو) الشعري دون أن يرقى الى الصفاء الشعري المطلوب ، ودون أن ينشحن (بوهج) الشعر ، كهذا المقطع لعبد الرحمن فخري(٧) .

اطوي وجهي
اغرز سيفا بالكتاب ،
اخرج باسم الفقراء
واصيح في وادي العصر :
يامراوح طوكيو
اضرمنا النار
وواسينا الجار
لكنا في الصيف ضيعنا اللبن

انه رغبة في الشعر ، وجو يقترب منه ، افرزته الايقاعية حيث وجدت ، وتلبد بغيوم التكرارات الوزنية ، واصرت (خطبية) القضية المحمولة على أن تتزيا بزي الشعر فيه .

وثمة تعابير تقترب منه بدرجة ، الا أنها تفترق عنه باعتمادها على الغنائية ، وعلى بنائية خارجية بارزة ، ـ وقد تكون مقامة على بناء داخلي وخارجي معا ، وبذلك تقتنص اكتمالها ـ وفي بعض منها يصبح (الطقس) المقام هو العنصر الابرز ،

لنأخذ هذا المقطع لفايز خضور .(٨)

ساكن في دمعي
في العظام الرطيبات

(٧) مجموعة نقوش على حجر العصر ـ صادرة عن اتحاد الكتاب العرب ٩٧٨ .
(٨) من مجموعة كتاب الانتظار ـ صادرة عن اتحاد الكتاب العرب ٩٧٤ .

غيم الذهـول
ابعدوا الملح والزبد الرخو
هـذا خليجـي
وهذا اوان الهطول

فعلى الرغم من امكانية التركيز على القول بعلاقة بين الملح والزبـد والخليج والهطول الا انها علاقة مفرداتية ، شبه وصفية اذ ليس بينهـا علاقة عضوية بنائية ، بل يمكن القول ان وجودها رصفي خارجي يمكن ان نفتح له اقنية داخلية ان اردنا ، غير انا النص لا يقدمه كشيء الزامي لا مناص من رؤيته ، ولكن الذي يبرز بقوة اكبر هو متانة الصياغة اللغوية التي تعتمد القوة والضخامة ، وهي طريقة قديمة ، وتراثية ، وذات قيمة خاصة بها ، تضاف الى تلك المتانة اللغوية الايقاع البارز بدرجة عاليـة والذي ترافقه التقنية ، وكلا الايقاع والتقنية ينطويان على قيم جمالية وتعبيرية ونفسية ، يمكن القول ثمة جلبة شعرية تنطلق من « **التعبير الشعري** » متداخلا في فضاءاته البنائية من ايقاعات وغنائية ، وعند هذه النقطة لابد من التفريق بين « **التعبير الشعري** » و « **القول الشعري** » ، وهذا يقتضي وقفة مع معنى « القول الشعري» كما رآه الفلاسفة المسلمون، كرجال بحثوا في هذه المعاني بجدية ، وبجدارة ، وتميز .

٢ ــ القول الشعري

لقد اشترط الفلاسفة المسلمون المعنيون (التخييل) في الشعر ، كجانب أساسي فيه ، وعن (القول المخيل) قال ابن رشد :

« ان وجود القول المخيل مع القول المشهور يبرز الفارق النوعي بين المستويين ، الامر الذي يدفع القول المخيل الى القيام بوظيفته على أتـم وجه من اثارة وتحريك لنفوس المستمعين نحو الاقناع »(٩) .

(٩) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين .

ان ابن رشد يؤكد على (القول المخيل) والذي يقوم بوظيفته (الاثارية) وبتحريك النفوس ،

وعن (القول) يقول ابن سينا : « **ان القول يرشق بالتغيير** » ، (والتغيير) عنده ، وحسب مصطلحات ذلك الزمن « **هو الا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط ، بل ان يستعير ، ويبدل ، ويشبه ،** »(١٠) وعن (التغيير) يقول ابن رشد انه يكون « **باخراج القول غير مخرج العادة** »(١١) ، كما انه يقول « **اذا غير القول الحقيقي سمي (شعرا) ، او (قولا شعريا) ، ووجد له فعل الشعر** » ، ولعل الجملة الاخيرة هي اكثر الجمل السابقة صلاحية لان تكون تعريفا للقول الشعري .

هكذا نجد ان شرطي القول الشعري هما : **التخييل** ، **والتغيير** ، وهما نقطتان هامتان ، ومتقدمتان في فهمهما الشعري ، وفي الاضاءة التي يلقيانها،

أن (القول الشعري) نفسه ينقسم الى قسمين : بسيط ، و.. مركب ، فالبسيط ، كالقول : « أسكرتني الرؤى » ، **فهو قول مغير** ، ونسوق كمثال عليه هذه المقتطعة لعلي سليمان :

اخرج الآن صوتي من الصخب الطحلبي ،
ادخله تربة الصمت ،
في دورة الوجع المتجدد
اوقد فيه احتقان المرارة
اغسله بالمخاوف
والوجع المتوهج
اوقف هذا التزاوج بالرمل
هذا التزواج بالاقنعة .

(١٠) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين .

(١١) مجموعة اشراقات في الزمن الرخو – اصدار وزارة الثقافة لعام ١٩٨٢ م.

ان نصف الجمل هنا مغيرة ، اما بعملية التغيير ذاتها ، واما عبر احالتها على فضاء رمزي : الصخب الطحلبي ـ تربة الصمت ـ التزواج بالرمل ـ التزواج بالاقنعة ـ على ان (القول الشعري) فيها : بسيط ،

أما (القول المركب) فهو كالقول : « خرجت من دمي غيمة » ، و (التركيب) ليس « **ناتج صورة** » ، بل « **ناتج تركيب الصورة** » ، فالقول : ادخله تربة الصمت لا تؤخذ فيه « التربة » كمفردة و «الصمت» كمفردة أخرى اذ بقي المضاف والمضاف اليه ، صوريا ، واثاريا ، في حدود الاضافة التي تفيد معنى واحدا لا تعدد ولا تركيب فيه : « تربة الصمت» فهي صورة واحدة لا اثنتين ، اذ أن معنى الصورة ذاتها يتوقف على صيغة تركيبها ، وعلى صياغة ترتيبها العام في النص ، وليس القصود الجمل ، واشباه الجمل ، والمعرفة ، والنكرة .. بل المعنى المتضمن ، الموحى ، فالقول : « خرجت من دمي غيمة » فيه خروج غيمة من دمه ، ويقدم لنا هذا القول الشعري عتبتين اوليتين : « خروج الغيمة » ، و .. « من دمه » ، وترابطهما ـ كما اراد الشاعر ـ عضوي ، في تركيب الجملة ، وفي تركيب القول الشعري ، والعتبتان تثيران صورتين ، فالقول في تلك الجملة مركب من أكثر من حد ، اضافة الى عتبة ثالثة هي عتبة الدلالة الرمزية ، ولعل المقتطع التالي لمحمد عمران يقدم لنا نموذجا عن القول الشعري المركب :

لمن الوسادة من حشيش الماء .
والقمر البهي على الوسادة
لمن السرير مزنرا بالزهو والبشرى
تزف لـه الولادة
ولمن تخيط يد الهواء الهدهدات ؟
طفل كما لو ان قبرة الصلاة
نسكته من ريش العبادة .

(١٢) من قصيدته المنشورة في مجلة المعرفة السورية ـ العدد

المقطع السابق مؤلف ، وفي كل جملة فيه من « قول شعري مركب ، وليس ثمة جملة واحدة تخرج عن هذا الحد ، فـ « الوسادة من حشيش الماء » قول مغير في ثلاث عتبات ظاهرة : الوسادة ــ الحشيش ــ الماء . و « القمر البهي على الوسادة » قول مغير في اثنتين : القمر ، والوسادة ، والوسادة تحيل على معنى رمزي آخر يفتح أفقا أوسع للفهم ، أو للتخيل ، أو للتعاطي ، ويبلغ المقتطع ذروته في « الحدث » و « الحالة » الشعريين : طفل كما لو ان قبرة الصلاة / نسلته من ريش العبادة / فهي حالة وحدث في آن واحد ،

اننا لا نستطيع ان ننظر الى النص الشعري بمعزل عن بنائيته ، بحكم الوحدة البنائية ، القائمة ، او المفتقدة ، والتي تذكرنا بنفسها وبقيمتها حين نفتقدها ، فاذا اخذنا بالبنائية في المقتطع السابق تكشفت لنا حرفية الشاعر وقدراته على اقامة بنيانه الشعري بالعلاقات العضوية ، البارزة او الخفية ، فالوسادة التي هي من حشيش الماء هي نفسها وسادة ذلك القمر البهي ، والسرير تزف له الولادة ، والولادة تحيط لها يد الهواء الهدهدات ، ويبلغ القول ذروة توهجه بين : « قبرة الصلاة » و « نسلته من ريش العبادة » ، ولعل الجمال الخفي .. السري .. هو في تلك العلاقة بين « قبرة الصلاة » و « ريش العبادة » ، فلو ان مفردة ما .. بعيدة عن معنى منتزع من محيط (القبرة) .. جاءت لأدت الى ضياع ذلك الالق ، خاصة وان فعل « نسل » جاء كمقدمة ، وكمهاد ، هذا دون ان نتحدث عن الايقاعية ومحطات القافية ،

ثمة اشارة هامة فيما يتعلق بالفارق بين « التعبير الشعري » ، و « القول الشعري » ، وهي « بنائية الصورة » و « بنائية النص » ، ففي المقتطع المأخوذ من نص ممدوح عدوان الذي قدمناه نجد تعبيرا عاديا ، ونجد ان قافية (الاسئلة) استدعت (البوصلة) و (العنكبوت) استدعت (يموت) و (حوت) ، ولاشك أن اقامة علاقات مقنعة بين قواف يستدعي بعضها بعضا يحتاج الى قدر مهم من الذكاء ومعرفة اسرار

الصنعة ، كما فعل ممدوح ، غير أن غياب « القول الشعري المركب » جعل المقطع ذا بعد واحد ، وهو لا يكون كذلك الا حين نفتقد الصورة الشعرية ذاتها .

لمزيد من المقارنة نأخذ هذا المقطع لخالد ابو خالد :(١٥)

عاريا .. عاريا كالشجر
كالنــوى
فازرعيني غــدا
وانطري موسما كالرجال
فشاهدتي موعد للمطر

ان التغيير هنا في جعله الشجر عاريا ، ولعلنا قليلا ما نتصور الشجر عاريا رغم تساقط اوراق معظمه في الخريف ، الا أن خالدا من موقـع الحساسية الفلسطينية ، والتي هي الحساسية القومية في مركز الوجع المرض ، بما هي فلسطين بمحيطها الشعبي والرسمي .. يرى نفسه : عاريا ، وهو حين يختار الشجر فبقناعة خفاؤها يكاد يكون حدسيا ان الأشجار تعود للاكتساء ، ثم هو « كالنوى » .. البذرة العارية ايضا ، المنطوية على الايراق .. بالقوة ، وهو يرى ان الزرع الذي ينتظر هو شجر الرجال .، وحتى حين ينتظرهم الموت في كل منعطف (فالشاهدة): موعد للمطر .

ان المقطعة السابقة تعتمد على (التعبير الشعري) بمجملها غير ان البنائية فيها تنقذها من غلبة المنظر الظاهري ، السطحي ، فالعلاقات بين العري ، والشجر ، والنوى ، والايراق المضمر ، ومواسم الرجال هي علاقات عضوية في التواصل المقام بينها ، حتى (الشاهدة) في وقوفها منتصبة ، وفي تضمنها معنى (الشهادة) على ما يجري .. تتعاضد مع

---

(١٥) ـ من مجموعة بيسان في الرماد ـ الصادرة عن دار العودة في بيروت .

وقوف قامات الشجر والرجال ، فاذابلغنا المحطة الأخيرة بأن شاهدته التي هي موته هي موعد للمطر ، لا كرمز فقط ، بل كضرورة لحياة الشجر والنوى والرجال .. ادركنا اهمية تلك العلاقات البنائية في النص الشعري بعامة ،

لا ريب ان نقطة جوهرية كهذه تعود الى الموهبة من جهة ، والى الحرفية التي يمتلكها الشاعر بحيث يصبح وبمقدوره ان يقيم العلاقات البنائية الاساسية في النص اثناء الكتابة الاولى ، والذي لا ريب فيه ايضا ان بعضا من تلك البنائية ربما يجيء عفويا مع الشاعر ، وهذا ينطبق اكثر ما ينطبق على الذين تطول مدة تمريناتهم على الشعر ، وعلى الذين ليس لديهم الا امكانات متواضعة في مجال الابداع ، بينما هو يتحول الى هاجس شعري ، وقضية شعرية لدى اصحاب الابداعات العالية .

لعل معترضا يرى ان مثل هذه البنائية قد تتحول ، او انها في طريقها لتصبح نمطا ، وهو قول لا رد عليه سوى ان النمطية المستفادة بالتقليد ، وبالاقتسار ، قد تقيم بنائية ما ، وقد تقلد ، وقد تنتج ما (يشبه) تلك البنائية .. ولكنها لا تستطيع أن تترك فيها تلك اللمسات الفنية الابداعية، وذلك هو احد الفوارق الهامة بين موهبة واخرى ، وبينها وبين (اشباه) المواهب .

٢ ـ الحدث الشعري :

ان « الحدث الشعري » هو غير الحدث القصصي وان كان يقف معه في نقطة واحدة هي نقطة « الحدثية » ، الا انها في القصة اصل ، ومفصل مركزي ، بينما هي في الشعر واحدة من طرائق التعبير ، وبقدر ما يمكن ان يصاغ الحدث في الشعر على طريقة القص ، كما هو عند عمر ابن ابي ربيعة ، وابي نواس ، والاخطل الصغير ، بقدر ما ينطوي في القصيدة العربية الحديثة على (امكانية) ، بل وعلى (ضرورة الخروج) من اطار الحدث القصصي الى الحدث الشعري ، وهو حدث يصعب تأطيره في

القصيدة الحديثة بخاصة لتعدد الاشكال التي يمكن ان ياخذها ، ولذا فهو عصي على النمذجة ، بيد انه حين ينطوي على الادهاش ، والمفاجاة ، والتغيير .. فانه يحمل مواصفاته الشعرية الاولية ، كمادة اساسية تخرج مختلفة الحساسية والخلق بين شاعر وآخر .

على ضوء ما سبق يمكن القول انه :

ا ــ ثمة حدث قصصي في الشعر

ب ــ ثمة حدث شعري

كمثال على النموذج الاول اسوق هذا النص لشوقي بغدادي

[ترويض الوحش](١٦)

كان الفتى الشرير غاضبا يريد ان
يخاصم الدنيا وكانت الحافلة الملأى
تحت الهجير تحرق الأعصاب
كان الفتى الشرير حائرا
يبحث عن خصم بلا جدوى
ولم تكن تهمه الأسباب
وعندما احس ان قبضة تدفعه ادار كل
جسمه يريد أن يردها بعنف
لكنه راى امامه طفلا يلاعبه
فمد كفه الى وجنة خصمه يداعبه .

في البطاقة ثمة حدث ، وهو حدث قصصي استخدم فيه شوقي خبرته كقصاص ، وكشاعر ، فجاء القص (قصصيا) في السرد ، والكلام

(١٦) من مجموعة قصص شعرية قصيرة جدا ــ الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب .

هنا عن البنائية الفنية الشعرية ، « والقول الشعري » ، لا عن الهدف الذي تتضمنه البطاقة ، فهي من أولها الى آخرها سردية ، ومباشرة ، ليس فيها « تخييل » ، ولا تنطوي على « قول مغيّر » ، وهذا لا يسلبها قيمتها المضمونية في الاشارة الى الطفل ، والطفولة ، كحضور ، وكدلالة تقترب من الرمز .

كمثال على « الحدث الشعري » نسوق هذه البطاقة لممدوح السكاف :(١٧)

فاجاتني السيده
بالمفاتيح تدلت من يديها
ودعتني لحضور المائده
لسماء الخطوة المتئده
وتنازعنا على بدل الارض ، تنازعنا ،
واشواك المروج المجهده
فجاة ... فاجاني الفيء على مرمى المرايا
فتوقفنا على سنم الطوار المر ، الفيت يدي
تتولى ما تولت يدها بالمفاتيح واكواب
العصير الباردة
وخرجنا من حطام الباب للآفاق
كنا جثة متحدة

هنا يأخذ القص صيغة الحدث الشعري ، بصوره ، و« بتخييله » ، وبالقول المغير ، بحيث تتعدد العتبات : المفاتيح ــ الدعوة للمائدة ــ التنازع على بلل الارض ــ اشواك المروج المجهدة ــ الفيء الذي هو على مرمى المرايا ــ الخروج و .. من حطام الباب ، للآفاق ، جثة متحدة ، فالعتبات متعددة ، وحمالة للرموز ، وبرغم ما في النص من تكسرات

(١٧) من مجموعة انهيارات الصادرة عن الاتحاد عام ٩٨٥ .

ايقاعية فان ثقلة الحدث ظلت في مدار « القول الشعري » مفتوحة على الأفق ذي المستويات المتعددة دون ان تفقد حدثيتها ، وتمسكت الطاقة بشيء من الغنائية والتقفية : المائدة ــ المجهدة ــ المتئدة .

ان شحن « القول الشعري » ، بصوره التخييلية ، وبما له من تعددية ايحائية ، ثم اتحاد جثتيهما ، بمدأليله ، وتأويلاته .. ، يرفع الحدث الى صيغة الحدث الشعري الذي قد يضعفه ما هو سردي ، تقريري ، مباشر ، كما انه ، وبما أن الشعر افصاح ، يرفض « الابهام » ، فهو بغموضه الفني الشفيف ، المراوغ بعذوبة ، المؤارب بوعي وذكاء ، يحتفظ لنفسه بشيء من هوية الحضور الشعري .

٤ ــ الحالة الشعرية :

وهي تركيب شعري متعدد الوجوه ، وقد تنطوي على حدث ، وقد تقاربه ، مشابهة ، او ايحاء به غير انها لا تصل الى مستوى القص ، وربما اشاعت حضورا ما للحدثية ، وقد تحمل ، في بعض تجسيداتها بداية ، ومجرى ، ونهاية ، من غير ان تتحول الى حدث والا لفقدت تميزها كحالة ، وهي قد تجد مجلاها الفني ، وصيغة تحققها في جملة ، او في عدة جمل ، وعلى ضوء ذلك يمكن للقص ، او الحدث الشعريين ان يكونا (حالة) شعرية ، اما الحالة فلا تكون اي واحد منهما ، قد تكون عتبة في واحد منهما ، او مهادا ، او تفصيلا شعريا فيه ، وهي تعتمد بشكل كبير على الصورة ، او على التعبير الشعري المشحون (بالوهج) ، او (بفوران) روحية شعرية خاصة ، وهي تضرب عميقا في تربة النفس ولا تتنفس الا من هوائها ، لنأخذ هذا البيت الذي ورد انه لاحدهم :

فلا تحسبي أن الغريب الذي نأى
ولكن من تنأين عنه غريب

في هذا البيت ، وعبر الحالة النفسية للشاعر والتي نحسها تتقطر ذوبا والما لم يفصح عنهما مباشرة ، بل اكتفى بتقديم حالته تاركا لمن يسمع

او يقرأ هذا البيت ان يستدل ، او ان يقدر عمق احساسه بالمرارة ، فالغريب : مفرد ، منتزع بطريقة ما عن بيئته الخارجية ، والارتحال عن هذه البيئة يعني فقدان الكثير من الفصول والاحداث والجريان الخاص ، و« الغربة كربة » ، و« كفى بالغربة ذلا » ، والغريب ناء عن أهله ووطنه ، كل هذه الايحاءات التي تلازم المتتبع لموضوعة الغريب تاخذ مسرى جديدا عند هذا الشاعر ، فالغريب ليس المبتعد عن وطنه بل الغريب من نأت عنه تلك المرأة التي يحب .

هكذا ، وعبر هذه الحالة تصبح التي يحبها هي الوطن ، هي الالفة ، وهي التي تشيع فيه الأحساس بأنه غير غريب ، لا كرمز مراوي خصب الدلالة كما هو الحال في الشعر العربي الحديث ، بل كحالة ، كاحساس يتكثف بتوتر نفسي عال بحيث تغدو صورة الانس ، والاطمئنان والاستقرار وقفا على حضور تلك المرأة ، فهي ، ـ من خلال هذا الحس ، ـ الحالة ، بعمق ، وباتساع ، وبرهافة الوطن الجغرافيا ، الوطن المحمول في الذاكرة، وفي الروح .

كمثال آخر من الشعر الحديث ، ناخذ هذه البطاقة لعبد القادر الحصني(١٨) .

ـ الشجرة

سلام على شجرة واعدتني الندى ،
حنوة الظل في الهاجره
سلام اذا عدت محترق الوجه والراحتين
ومنكسر القلب والذاكره
سلام على شجرة ما عرفت
وضيّعت
يا شجرة ما نسيت سلاما

---

(١٨) من مجموعة الشجرة وعشق آخر الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام ٩٨٠ .

في البطاقة السابقة اكثر من بعد ، فالشجرة يمكن ان تكون شجرة من اغصان واوراق بين الشاعر وبينها ذاكرة ما ، وهي نفسها يمكن ان يقال فيها انها امرأة وارفة ، خضراء واعدته الندى ، وهو يتكلم عنها بحنين جارف مستتر وراء اتزان الاخفاء ، وقد تكون شجرة معرفة ، او تجربة لها في نفسه مواصفات الايراق .. والتظليل في هاجرة قيظ بري ، او نفسـاني .

في الحركة الاولى يطلق سلامه للشجرة ،

في النقلة الثانية يطلق سلامه اذا عاد محترق الوجه والراحتين ومنكسر القلب والذاكرة ، وهذه الـ (اذا) تبدو انها قد فقدت شرطيتها ، فهو عبر رائحة الاحتراق ، يبدو وقد عاد بذلك الاحتراق وبذلك الانكسار .

في النقلة الثالثة تتحول الشجرة الى حلم ، الى محطة ، الى شيء معروف لم يتعرف اليه ، فالسلام على شجرة ما عرفها ، لعله لم يدخل حنوة ابتراد ظلها ، وضيعها ، ربما لأنه تأخر ، ولعل احتراقه وانكساره قد اخراه ، ثم هو يؤكد انه لم ينسها .

هذه المراوغات الفنية الجميلة تسعى للافصاح عن حالة ، أشاع مزيدا من الحنين فيها ذلك الايقاع والقافية المشحونة بتنهد صوت (الهاجرة والذاكرة) فمن (الـ) التعريف في كلتيهما ، ومرورا بالالف الممدودة ، وحتى الراء التي تستقر في التاء المربوطة التي تحولت الى هاء الممدودة ، تشعر وكأن تنهيدة محترقة تتفصل في صوتيات هذه القافية ، انها (كحالة) ، تعبر عن حالة نفسية يكتشف عمقها بالذوق ، وبخبرة التجاريب ، ورغم ان موهبة المبدع هي التي تختار وجوه ، وصيغ التعبير عنها فان تلقيها ، كحالة نفسية لا يخضع لقيمة وقتية ذلك التعبير وحده ، بل ولتجربة ، وحساسية ، وذوق المتلقي ، شانها شأن الشعر بصورة عامة ، الا انها تظل لها خصوصيتها النفسية المشار اليها .

٥ ـ التعبير بالصورة :

كل ما في الكون من المرئيات ومما هو في حدود التأهيل الرؤيوي : له صورة ، وصورته مظهره ومجلى وجوده ، وما ليس له صورة يوشك أن يكون عدما كما قال جعفر بن محمد (الصادق) ، على ان ما نحن بصدده هو الصورة الشعرية لا الصورة المظهر والفارق بينهما في « النوع » لا في « الوجود » اذ يكفي أن يكون ثمة صورة حتى يتأكد لنا الوجود ، وكلامنا في الصورة الفنية للشعر تلك التي يرتبط تميزها بالموهبة ذاتها ، لان الموهبة هي الروح التي تشع حضورا ونبضا ، وحياة في الصورة ، وهذا يعني من جهة ثانية أن توليف صورة تعتمد على تقديم الغرائب ، أو على تأليف أشكال صورية ، كما هو سائد ، كنمط في الكتابة الشعرية ، هذا .. ليس هو المقصود ، بل المقصود الصورة المكتملة ، بتعبيريتها ، وبموضعها في النص ، وبالعلاقة البنائية فيه ، فتلك مساحة استكمالها شروط التعبير والمثول ، وهذا يحدد دور الصورة في انها حجر فني ، في ذلك البناء ، تشكيلا ، ودورا ، وانها ليست هدفا معزولا بحد ذاتها ، فهي تحمل معنى شعريا ، افصاحا ، أو ايحاء ، ولقد بلغ من شيوع اعتماد الصورة ما اربك الصورة نفسها ، وشوش القارىء ، لا لعلة في الصورة بل لعلة في صياغتها من جهة ، ولضعف الموهبة والحساسية الشعرية من جهة اخرى ، فقد ظن بعض الشعراء ، وبعض المتمرنين ان الشعر هو صياغة او خلق اية صورة ، ـ وهذا اعتراف مهم بقيمتها وبجدارة دورها.

انه لمن الصعب تحديدها ، أو رسم معالم نهائية لها ، ولانواعها ، فهي متعددة من حيث الدلالة والصدور ، ولعل مقتطعا ، كالتالي ، لمصطفى خضر يبسط بين ايدينا ملامح تلاوين الصورة الشعرية باشراقاتها ، وبعمقها ، وبشفافيتها ، وبحالاتها الاخرى(١٩) :

كان الصباح ينام في صحن الحليب
وكانت الام الصغيرة ترشف النحلات في عينين من ذهب
وبين وسادة الزهر الجديدة والستارة
يتنفس العسل الهواء ، ويظلم الحقل القريب ،

(١٩) من مجموعة رماد الكائن الشعري الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام ٩٨٥ .

وتظلم الشجرات بالثمر الغريب ،
تبوح للماء المراكب والمجاذيف الصغيرة للسماء ،
وكانت الاسماك تهرب في الموانيء ...
تستجيب ضفادع الاعشاب في صمت الضفاف ،
غداة تركض في عذاب النهر افراس ،
فيخفي النهر اقمارا ملونة
وتعبر في رماد الماء ازياء واصواتا ،
ويخرج من فضيحته البعيدة ،
ثم تطرق زهرة الشباك حائرة
وتجهش رغبة الانثى ، وتقطن في محاره

لست بصدد دراسة هذه المقطعة ، بل الغرض تقديم نموذج عن حشد الصورة الشعرية ، في بنائها الشعري ، وفي نضوجها ، وفي دلالتها ، ولاريب في ان اتساع الموضوع ، وقيمته ، وحجمه يحتاج لبحوث كثيرة ، ولكتب ، ولذا فسنكتفي بالالماح اليه كواحد من طرائق التعبير .

ان كلامنا على طرائق التعبير الشعري ، وتقسيمها ، او فرزهـا لضرورة الدراسة .. لا يعني ان ثمة حواجز قائمة بينها ، او ان هذه الحواجز يجب ان تقوم ، بل هي تفصيلات تجيء تالية بعد ان يكون قد استقام البناء ، فهذه الطرائق تتداخل ، وتتوحد مشكلة حضورها الخاص بمفاصله وتفصيلاته ، وقد يغلب احدها على سواه تلبية لنزوع نفسي خاص بالشاعر ، وقد يجيء ذلك تلبية للنص في بنائيته ، او للموضوع في اختيار افصاحيته .

ان هذا يعني ان النص يمكن ان يتقدم بواحدة ، او بأكثر من هـذه الطرائق ، وهو امر قائم نجده في بعض النصوص الشعرية ، غير ان وجودها كاملة كطرائق فنية تتيح للنص ان ينطوي على ثراء متميز حين يقوم البناء على اسسه الهندسية البنائية الفنية ، ويمكن القول في ذلك، حين يتوفر الثراء ، ان « التعبير » و« القول » يهيئان ، و« الصورة » تلون ، و« الحالة » و« الحدث » تثيران حركة الروح في هيكل النص .

★ ★ ★

ملف المعرفة

خاص عن:

المنهج الواقعي في الحركة الأدبية العربية خلال سنوات الخمسينات

الدكتور فؤاد المرعبي

الهام طه نجار

المنهج الواقعي
في الحركة الأدبية العربية
خلال
سنوات الخمسينات

الدكتور فؤاد المرعي

الهام طه نجار

ـ الملخص ـ (١)

ارتبط شيوع مقولة « الواقعية » في الحركة الادبية العربية خلال سنوات الخمسينات بالشروط السياسية والاجتماعية والفكرية العصبية التي حكمت الواقع العربي ، وكان لها تأثيرها الحاسم في تحديد وعي « الواقعية » لدى الكتاب والكتاب الناقدين العرب .

٢ ــ المقدمة :

في الخمسينات كان ثمة متسع حقيقي لانشاء ادب عربي جديد واقعي، فمع قيام الدول العربية المستقلة في سورية ولبنان ومصر والعراق ، وما شهدته تلك الاقطار من انتشار المد القومي الوحدوي ، الذي اججته كارثة فلسطين ، وما كشفته من خيانات الحكام العرب لشعوبهم في حرب ١٩٤٨ . والذي كان تصاعد الثورة التحررية الشعبية في الجزائر واحدا من ذراه .

ومع انتهاء الحرب الكونية الثانية ، وقيام المعسكر الاشتراكي ، وما شهده من محاولات حثيثة لاقامة ادب اشتراكي يكون واحدا من عناصر البناء الاجتماعي ، وما اثارته هذه المحاولات من جدل كثير في الاوساط العالمية الادبية والفكرية والسياسية ترددت اصداؤه في انحاء الحركة الادبية العربية . ومع اضطرار الجيل القديم من الادباء العرب بتأثير هذه الشروط الداخلية والخارجية ، لاخلاء الساحة الادبية بما يشبه القطيعة تمكن متمثلو الماركسية العرب من أن يسودوا مقولة الواقعية الاشتراكية، بفعل هذه العوامل كلها ، وبما اتيح لبعضهم من قدرات فنية .

لقد عكست ابرز الصحف والمجلات العربيــة السطوع التاريخي للواقعية الاشتراكية في الخمسينات ، ولعل مراجعة لصحيفة « النقاد » الدمشقية ، ومجلة « الثقافة الوطنية » البيروتية تتيح لنا معاينة ذلك :

١ ــ صحيفة النقاد (١٩٥٠ ــ ١٩٥٨) :

فبعد الحرب الكونيــة الثانيــة ، وفي عام ١٩٥٠ ظهرت صحيفة « النقاد » في دمشق ، تحمل لواء الدعوة الى بعث النهضة الفكرية والادبية في سورية ، وقد اتيح لها طوال سنوات الخمسينات ، ان تقوم بدور فاعل في سيرورة بناء المذهب الواقعي الاشتراكي ، بما كانت تنشره من مقالات نقدية ، وبما كانت تجريه من مسابقات واستفتاءات ادبية ، كان الفرض

منها تشجيع الكتابة في فنون المسرحية والشعر والقصة والدراسة الادبيـة .

لقد ارتبطت فاعلية « النقاد » في هذا الشأن بـ « رابطة الكتـاب السوريين » ، ففيها نشر البيان الاول للرابطة ، في السادس والعشرين من تشرين الثاني سنة ١٩٥١ ، وقد كانت « النقاد » أول من بارك عمل هذه الجمعية القلمية الجديدة .

لقد وجدت « الرابطة » التي كانت تجمعا لعناصر الجيل الجديد من الادباء ، على صفحات « النقاد » مختبرا تجريبيا لادوات المذهب الواقعي الاشتراكي ومفاهيمه ، نشطت فيه ايضا عناصر تتوسل الماركسية من خارج « الرابطة » ، واخرى اجتذبها المناخ التاريخي للواقعية في الداخل والخارج ، والى هذه تنتمي المساهمات الاولى لجلال فاروق الشريف ، فمنذ مطلع عام ١٩٥١ وحتى عام ١٩٥٤ ، وعلى صفحة « اضواء على الادب المعاصر » ، نشر هذا الكاتب سلسلة مقالاته « المفهوم السوفياتي للادب » ، التي كانت خلاصات مطالعاته في الادب السوفياتي ، بلغت خمسين مقالا ، حاول فيها ان يقدم صورة موضوعية ، لبعض جوانب هذا الادب ، ومراحل نشوئه وتطوره فترجم ماياكوفسكي ، وغوركي وغيرهما ، وكتب عن الشاعر اسكندر بلوك والكسي تولستوي ، وغالينا نيكولا ييفا ، وعرض للمدارس الادبية هناك ، فتحدث عن منظمة الثقافة البروليتارية « البروليت كولت » التي أسسها أ . بوغدانوف عام ١٩١٨ ، والمدرسة المستقبلية الخ .

في تلك الاونة ، كانت صلة جلال فاروق الشريف بالادب السوفييتي تقوم على الحذر والنظرة الناقدة ، فأتاح له ذلك أن يخرج من بعض قراءاته فيه برأي مستقل ، اذ نراه يأخذ على رواية « لبوبوف » تقصير هذا في تحليل ابطاله تحليلا نفسيا ، في وقت كان النقد السوفييتي المتطرف يشتد في مناهضته لهذا التحليل فيعده واحدا من مفرزات البرجوازية التي تنشر الانحلال .

ولقد اظهر « الشريف » — في مقالاته تلك — اعتمادا كبيرا على آراء الفرنسيين حول الادب السوفييتي ، فكثيرا ما كان يضمن مقالاته بعضا من أقوالهم ، اذ كان هؤلاء مصدر ثقافته الادبية ، مما أدى به الى ما يشبه المواجهة مع غسان رفاعي عضو رابطة الكتاب السوريين ، حين كتب « الشريف » قول الكاتب الفرنسي اليساري جان بيرو « انه لم يكن في مركز القيادة البلشفية ، صبيحة الثورة اي راي موحد تجاه مشاكل الفن » (١) فكتب غسان رفاعي مقالين يعرض فيهما جوانب النظرية الماركسية في الادب والفن ، ويؤكد على أن في رأي الكاتب الفرنسي تحاملا على الادب السوفيتي الحديث ، وان « النظرية الماركسية هي نظرية كلية جامعة .. وأن ماركس قد كتب ما فيه الكفاية عن الفن ، وتعرض تفصيلا لشتى المعضلات التي تنشأ عنها ، فما كان على الذين توافدوا بعده ، واحدا تلو الآخر ، الا أن يقننوا آثاره ، ويشرحوا أقواله ... »(٢).

والحق ، ان الماركسية التي هي مفهوم للعالم ، ونظرية في المعرفة ، ومنهج في البحث مذهبا أو نظرية في الفن والادب ، الا أن ماركس لم يناقش مفصلا في كل مسائل الفن والادب ، فليس في النظرية الماركسية — على سبيل المثال — كبير غناء في مسألة اسرار الكتابة الادبية ، وكذلك فان سيرورة الماركسية تكشف قابليتها للتطور والتجديد ، بل هي تلح عليهما ، والا فما تفسير الاضافات التي وجدت لدى لينين وبليخانوف وفيشر ولوكاتش ؟ وماركس نفسه كان يعتقد أن اية نظرية لا يمكن أن تفسر كل شيء لانها تكون حينذاك فوق التاريخ .

لعل من أهم ما نطالعه لجلال فاروق الشريف في « النقاد » مقالة « الواقعية الاشتراكية ونتائج قرار ١٩٣٢ » ، لما فيه من استحضار لعناصر

---

(١) رفاعي غسان ، ١٩٥٢ « حول المفهوم السوفياتي للادب » . النقاد ، العدد ١٣٨ ، ص ٣ .

(٢) رفاعي غسان ، ١٩٥٢ « حول المفهوم السوفياتي للادب ٢ — مفهوم الصورة » . النقاد ، العدد ١٤٠ ، ص ٣ .

المذهب الواقعي الاشتراكي ، كما يجلوها وعي النقاد السوفييت الذين يسوق الكاتب اقوالهم ، وبهذا فحسب تتحدد قيمة ما يأتي به جلال فاروق الشريف هنا ، اذ لا يعول على انتقاداته لهذه العناصر لقصور الواقعية في تفكيره .

يبادر الكاتب الى إطلاق حكم سلبي على الواقعية الاشتراكية ، اذ يؤكد أن الدعوة الى هذا المذهب لدى هؤلاء النقاد السوفييت لم تات بشيء جديد . ، ولم تفعل غير تثبيت الوضع الذي كان سائدا من قبل ، وان البحث في مفهومها لدى من يزعمون أنها مذهب جديد في الأدب والفن ، لن يضيف اية معرفة جديدة ، فلفظة « اشتراكية » التي اضيفت الى الواقعية لا توضح الفرق بين ما يسميه هو الواقعية « المحضة » ولعله يعني بذلك الواقعية البرجوازية (الانتقادية) وبين الواقعية الاشتراكية « واذا كان الامر يختص بالمضمون فقط فان من نافلة القول التحدث عن منهج ادبي جديد او اسلوب يستحدث ! » (١) . ولذلك فهو يورد راي الناقد « ريفرزيف » الذي قال : ان الواقعية الاشتراكية المدعوة لتصوير الواقع والعقلية الاشتراكية ، هي الوريث المتطور الواقعية الشعبية التي سادت في روسية من قبل .

ويشير جلال فاروق الشريف الى محاولة بعض النقاد توضيح الواقعية الاشتراكية ، باقامة التعارض بينها وبين الواقعية البرجوازية ، اذ يرون أن هذه الاخيرة متشائمة تمثل موقفا سلبيا من الواقع ، باقتصارها على نقده وتجريحه ، وانها تؤدي الى موقف مرضي فاسد من الحياة ، في حين ان الواقعية الاشتراكية متفائلة تجسد موقفا ايجابيا من الواقع الجديد ، في المجتمع الذي يسلك طريقه الى الاشتراكية .

ويشك « الشريف » في الصلة المزعومة بين الواقعية الاشتراكية وبين الرومانسية الثورية ، لان التفاسير التي تعارض بينهما ، لا توضح الواقعية الاشتراكية بوصفها منهجا فنيا .

(١) الشريف جلال فاروق ، ١٩٥٣ « الواقعية الاشتراكية ونتائج قرار ١٩٣٢ » ، النقاد ، العدد ١٦ ، ص ٢٠ .

إن الاساس الفلسفي المختلف للواقعية الاشتراكية ، المحدد بـ « المادية التاريخية » هو ما يميزها من غيرها من الواقعيات ، فيه تفسير عناصرها ، التي شك فيها جلال فاروق الشريف ، كمسألة تفاؤلها المستقبلي ، اي العلاقة بين الواقعية الاشتراكية وبين الرومانسية الثورية، والضرورة التي تسوغ بها الواقعية الاشتراكية انتحاءها التفسير الاجتماعي (الطبقي) ـ التاريخي الخ ...

لعل ما سقناه ، لا سيما وعي جلال فاروق الشريف للواقعية الاشتراكية ، يكشف الى حد ما ، فهم الواقعية الاشتراكية الذي انطوت عليه الخمسينات ، لكنه لا يمثل القيمة الحقيقية لمساهمة « النقاد » في تجسيد هذا الفهم ونشره ، اذ ينبغي البحث عن ذلك وتلمسه في مقالاتها النقدية ، التي تعكس ايضا فاعلية « رابطة الكتاب السوريين » في الحركة الادبية في سورية ، لا سيما على صعيد كتابة القصة ونقدها . ولا يعني هذا وجود نقد يساوق الانتاج الادبي ، لدى اعضاء رابطة الكتاب السوريين ، او لدى سواهم ، فالانفصال يكاد يكون مطردا بين النقد والانتاج الادبي في تلك الآونة ، مما سيكون له تأثيره السلبي العميق في نضجهما واطرادهما ، وكذلك في إنضاجهما الواقعية الاشتراكية .

ـ القصة القصيرة في رابطة الكتاب السوريين :

ربما كانت الوظيفة الاجتماعية للادب ، هي الباعث الرئيس لاهتمام اعضاء « رابطة الكتاب السوريين » ، ومتوسلي الماركسية بأسرهم في اقطار سورية ولبنان ومصر والعراق بكتابة القصة القصيرة في الخمسينات . ولعل الصلة الوثيقة للقصة القصيرة بفن الحكاية القريب من التذوق الشعبي ، قد اوهم كتابها هؤلاء ، باستسهال معالجتها ، اذ كان واضحا لهم ولمناهضيهم من التقليديين باعث اصطفائها من بين فنون الادب الاخرى، ولقد صدق حدس كتاب القصة العربية بامكانياتها الدعاوية التحريضية ، لكن هذا الفهم الوحيد الجانب كان الثغرة التي انفذ مناهضوهم خللها

سهام نقدهم اليهم (*) وحال دون انضاجها ، فلم تؤد ما كان متاحا لها ان تؤديه . ولعل استعراضنا للمقالات النقدية التي نشرتها « النقاد » ، حول النتاج القصصي ، يجلو ما ذهبنا اليه .

بعد تأسيسها اصدرت « رابطة الكتاب السوريين » قصص تسعة من اعضائها ، في مجموعتها القصة الاولى « درب الى القمة » ، عرضت في مقدمتها مبادئها الاساسية ، التي تلخص نظرتها الى الادب تعبيرا جميلا عن حياة المجموعة ، هدفه العمل للشعب ، فكتب عادل ابو شنب مقالا درس فيه الطريقة الفنية في القصص ، وقسمها الى ما دعاه :

١ ــ روح السرد المتسلسل البارع .

٢ ــ روح القص القائم على التداعي المنظم .

٣ ــ ما يمكننا تسميته « الطريقة الطبيعية » لان الناقد لم يستطع ان يضمها الى واحدة من الطريقتين الاوليين ، لما يتميز به صاحبها من شخصية خاصة ، تقوم على تقديم الحياة في حوادث ظاهرية الحياد ، بعيدة عن التحليل ، مليئة بالحوار الواقعي ، القريب من العامة احيانا (**) .

ثم كتب الناقد مقالا ثانيا درس فيه « الفكرة » في قصص درب الى القمة مستجيبا لطلب منير سليمان ، الذي انتقد منهجه النقدي في مقاله الاول ، ونبهه الى الخطل في اهماله نقد الفكرة ، وخطر ذلك على الحركة الادبيــة .

يشير الناقد في مقاله الثاني الى انه سيستند في دراسته للفكرة الى وظيفة « تطهير الاهواء » الارسطية ، كما ذكرها الناقد الفرنسي شارل

(*) انظر « في بيتي » ، عباس محمود العقاد ، ص ٣١ .

(**) انظر قلب ، ١٩٥٢ « درب الى القمة » النقاد ، العدد / ١٤١ / ، ص ٧ .

لالو ، لكننا لن نجد تحقيقا لاشارته هذه في معالجته النقدية ، وهو لن يلبث ان يجعل « التسلية » وظيفة للفن اولى ، فهل كانت اشارته الى ارسطو ولا ادعاء اضطرته اليه معارضته للخصوم «المنهجيين ، المذهبيين» متوسلي الماركسية ؟

والناقد يتشدد في دراسته لقصة « يجمعان الشوندر » ازاء اهتمام كاتبها حسيب كيالي « بالشكل الفني » أو ما يسميه الناقد « الفعالية الفنية » ، ويبعد هذا الامر « نظرية ارستقراطية » ، فيكشف عن قصور استيعابه للطريقة الفنية الواقعية ، اذ تقوم هذه على هدفين : اجتماعي وفني .

وفي دراسته لقصة سعيد حورانية « مشروع انسان » ينتقد نصر الدين البحرة ، في الشكل الفني للقصة ، اعتماد كاتبها على تأملاته الفكرية المجردة ، واعراضه عن مادة الحياة الواقعية نفسها ، وهو يعرض في نقده لمضمونها الفكري فهما صحيحا لما يمثله « نموذج البطل » من قيم وقوى اجتماعية معينة ، فيلاحظ افتقار شخصية البطل الى خصائص النموذج الفردية والعامة ، التي – كما تقول الطريقة الفنية الواقعية – تحدد كمال الصورة الحياتي ، وقيمتها المعرفية ، اي الكشف من خلالها عن حقيقة الحياة ، اذ يشير الناقد الى غموض هذه الشخصية ، وسلبيتها ، وضيق ما تمثله « شذوذها » ويطالب القاص بتصوير « بطل ايجابي » ، يطور امته في صراعه مع القوى المعادية ، في افراحه وآلامه في حركته وسكونه يقول : « نريد ان نرى الانسان العظيم الذي ينهزم مرة وينتصر اخرى (. . .) ولكنه في النهاية هو المنتصر » (١) .

وفي مقال « الاقصوصة هي اللون الادبي الطاغي » ينتقد جلال فاروق الشريف المضمون الفكري في قصص عادل ابو شنب « عالم ... ولكنه صغير » ، فيشيد بصدق التعبير الذي اوجد ما يشبه الوحدة بينها ، ويشير الى التجربة الاجتماعية النفسية التي تعبر عنها القصص ، ويفسرها بشروط الواقع الاجتماعي

وينبه الناقد الى ان تصوير الحقيقة وشمول التعبير عن الواقع الاجتماعي وعمقه ، يقتضيان من القاص ان يتلمس الجديد النامي في الواقع والحياة ، وان لا يقتصر على الجانب السلبي فيهما ، ليتسنى له اداء دوره الاجتماعي ، ومن البديهي أن هذا لا يمكن ان يفرض فرضا ، ولكن من المؤكد ، عندما توضع القصص في الميزان ان كفة تلك التي تحمل حياتنا تعبيرا اشمل واعمق ، ستكون هي التي سيربح منها الادب وتربح الحياة » (٢) .

الا ان الناقد لا يشير الى الشكل ، وهو عنصر أساسي في انشاء العمل الادبي ، واليه تنتهي مسالة تحديد قيمته بوصفه ادبا أولا . فلعل ذلك يتطلب ثقافة مهنية فنية ، كانت تعوز الناقد ، والا فما معنى تحرجه من تحديد شروط النجاح في العمل الادبي ؟

وفي مقالة « هل تدمع العيون ؟ ونصر الدين البحرة ؟ يسعى هشام النحاس الى اكتناه فهم الواقعية الاشتراكية لدى كتاب القصة في سورية من أعضاء « رابطة الكتاب السوريين » ، وسواهم من متوسلي الماركسية ، بكشفه عن عناصر الواقعية الاشتراكية في قصص هؤلاء ، اي مدى تمثلهم لها ، فالى هذا الهدف المحدد يوجه منطلقاته النقدية التي يصوغها في قوله : « كيف نصور الواقع ؟ وكيف ننتقي النور المسلط على الواقع والزاوية التي نسلط عليها النور ؟ وما هي القطاعات الاغنى والاجدر باهتمامنا من رحاب الحياة الفسيحة ؟ » (١) .

---

(١) البحرة ، نصر الدين ، ١٩٥٦ « مع الاستاذ سعيد حورانية في قصة مشروع انسان ! » النقاد ، العدد ٣٢٤ ، ص ١٢ .

(٢) الشريف جلال فاروق ، ١٩٥٦ « الاقصوصة هي اللون الادبي الطاغي » . النقاد ، العدد ٣٥٤ ، ص ١٥ .

(١) النحاس هشام ، ١٩٥٧ « هل تدمع العيون ؟ ونصر الدين البحرة » . النقاد ، العدد ٣٦٦ ، ص ٢ .

فيرى الناقد في دراسته لقصص شوقي بغدادي « حينا يبصق دما » ان تصوير القاص ، على الرغم من تعمقه ، ظل يتسم بالانفعال الداخلي المحدود ، لا بالخروج الى الناس ومحاولة تفتيح الاعين ويفهم من ذلك انه يطالب القاص بان يحسن اختيار الجانب الاغنى والاكثر اهمية وثورية من رحاب الحياة ، فتصوير جانب الحنان والمودة والالفة والحنين الى الناس ، الذي اهتم القاص بابرازه في قصصه ، قد يعبر عن تقربه من الناس وتعاطفه معهم ، ولكنهم لا يؤدي الى تحقيق الهدف من التصوير الواقعي ، وهو أن يؤثر الادب فيهم فيغيرهم .

ويشير الناقد الى قصور مماثل لدى سعيد حورانية ، فاختيارشوقي بغدادي نموذج المثقف المتعاطف مع الناس ، الذي يبذل مختلف المحاولات للتلاؤم مع واقعهم المتخلف ، يقابله لدى سعيد حورانية نموذج المثقف الخائب ، بتمرده الفردي على الواقع والاسرة ، ويؤكد الناقد ان اقتصار القاص على تصوير هذا الجانب الضيق يفقد صوره العنصر التاثيري الفاعل والمغير للواقع والناس ، ويرى في لجوئه الى استخدام مختلف الاساليب الفنية التحليلية والتعبيرية المستحدثة تحايلا غير موفق لتغطية هذا القصور المنهجي .

والناقد يفسر عدم بروز الملامح البشرية في شخصيات قصص عادل ابو شنب بتصويره اللا اجتماعي واللا تاريخي ، فالقاص لا يخضع شخصياته لشروط الواقع الموضوعي التي تنبثق منها صفاتها ، لذلك فهو يضطر الى أن يلصقها بها الصاقا خارجيا مفتعلا ، يبرز تجريده لها وهو ما يستشفه الناقد ايضا من قول القاص عن شخصياته : « ان الجميع يعيشون نفس الاحداث .... نفس التفاصيل » (٢) .

ويفتقد الناقد في صور مواهب الكيالي التي ضمنها مجموعتها « المناديل البيض » الاهداف الاجتماعية والفنية للتصوير الواقعي ، اذ يشير الى ميل هذا القاص الى ما يشبه التصوير الطبيعي .

---

(٢) م.س ، ص.ن .

وهو ما يأخذه الناقد على حسيب كيالي ايضا ، فهذا القاص يتناول في قصصه ــ لا سيما في مجموعته القصصية « اخبار من البلد » ــ الشخصية الشعبية من جانبها الفطري الساذج ، ويكتفي بطاقتها الفكهة ، حتى تكاد تنحرف القصة عنده في احيان قليلة ، الى مجرد طرفة خفيفة .

وينبه الناقد في دراسته لمجموعة « هل تدمع العيون ؟ » الى ما يكشف عنه التدقيق المبالغ فيه لدى القاص نصر الدين البحرة ، في تصويره المشاهد وفي تقصيه للحركة الظاهرية ، من نزوع طبيعي يؤدي به الى اهمال تصوير العمق الداخلي والبعد النفسي في شخصيات قصصه .

ويشير الناقد الى ان استخدام القاص للهجة العامية في قصصه ، مبعثه « البساطة » التي تحدث عنها نصر الدين البحرة في مقدمة مجموعته لكننا نرى ان اختيار القاص للعامية ، هو ايضا مظهر لنزوع طبيعي يرتبط بفهمه لمعنى الواقع في الفن ، اي بمسألة انعكاس الواقع في الادب ، فاعطاء واقع مساو للواقع الحقيقي ومواز له هو ما تطالب به « الطبيعية » الناتورالية ، وهو فهم مناقض للواقعية ، التي تطالب باعطاء صورة فنية مموهة عن الواقع ، اي واقع ثان مباين للواقع الحقيقي ، هو تصوير فني للممكن والمحتمل ؛ وهذا يتضمن التأكيد على اهمية وجود شكل فني متميز ، فلذلك قال غوته : « ان الادب طبيعة ثانية » .

في اثر هذا المقال يكتب حنامينه مقاله «دفاع عن الواقعية !» لينفي نسبة المجموعة القصصية « هل تدمع العيون ؟ » وناقدها هشام النحاس الى الواقعية ، اذ يعد تنسيبها اليها حجة على الناقد هذا وعلى انصار الواقعية جميعا بأنهم يفهمون الواقعية فهما سيئا ، امام خصومها الذين يترصدون للانتاج الواقعي ليهاجموا المذهب الواقعي بأسره .

ان مراجعة اقوال حنا مينه في هذا المقال تكشف قصور الواقعية في تفكيره ، فهو يعرفها بأنها طريقة خلاقة في التعبير الادبي والفني عن كل اشياء العالم وحقائقه وتطوره ، وعوامله المؤدية للتطور ، وعن ناسه في

اوضاعهم المختلفة ، ويرفض الطابع الايـديولوجي الذي تنطوي عليه الواقعية الاشتراكية ، ويفصلها عن العالم الاشتراكي ، ويطالب بواقعية برجوازية (انتقادية) اذ يقول : « شاهدنا على ان الواقعية ليست تعبيرا عن عالم معين ، ولا مذهب معين ، انها كانت قبل ان يكون العالم الاشتراكي، واخذ بها ادباء كانوا قبل ان تكون المبادىء السائدة في عصرنا ، ان اديب فرنسا بلزاك كان واقعيا ، بدون ان تكون له مواقف عدائية ضد الفئات الحاكمة في فرنسا(١) » .

وهو يؤكد ان كل الكتاب والفنانين او اكثرهم ، اصبحوا في هـذا الزمان ، واقعيين ، وأن « الواقع موفور للجميع .. وكل واحد في مقدوره ان يسرد حادثة رآها او سمع بها بكل تفصيلاتها وعقدها .. »(٢) .

لعل التعميم واللاموضوعية هما أبرز ما تتسم به الفكرتان الاخيرتان، ذلك انهما تهملان أو تغفلان حتمية تفاوت الكتاب الواقعيين في فهمهم لجوهر الواقع ، والحياة ، بتفاوت مواقفهم منهما ، وتباين ملكاتهم الفنية والتعبيرية ، ولقد الجات هذه التسوية التي اقامها حنا مينه بين الادباء الواقعيين في مسالة تملكهم للواقع ، الى جعله العنصر الفني أو ما سماه « الاصالة والجودة الفنية » في منتجاتهم الابداعية مبدا للتقويم والمفاضلة بينهم ، وذلك يذكر بقول الجاحظ الذي كان ايضا ممن يقدمون المبنى على المعنى — في الشعر — فهو القائل « المعاني مطروحة في الطرقات ..... » ويقول ابن الاثير في مثله السائر « العبارة عن المعاني هي التي تخلب بهـا العقول .. والناس كلهم مشتركون في استخراج المعاني » .

ان الواقعية الاشتراكية بوصفها طريقة ابداعية ، تقوم على اعـادة صياغة ظواهر الحياة باهداف اجتماعية وفنية جديدة ومحددة ، فمـا يميزها من غيرها من المذاهب الادبية والفنية هو وعيها للواقع ، ولعل من المفيد ان نسوق هنا تعريف « اشتفان شوايتر » للواقعية التي هي «ليست

(١ ، ٢) : مينه حنا، ١٩٥٧ « دفاع عن الواقعية ! » النقاد ، العدد ٢٧٢ ، ص ٢.

مسألة شكل ، ولا مسألة شكل معين من التعبير ، فهي قادرة على أن تتضمن في امكانياتها اتجاهات أدبية ــ فنية مختلفة ، بما فيها السوريالية وبالتالي فان الواقعية لا تتحدد بالشكل او بالمضمون بل بقدرة العمل الفني على تملك الواقع »(١) .

ويشير حنا مينه في دراسته للشكل الفني في قصص « هل تدمع العيون ؟ » الى أن شرط نجاح الاقصوصة بغض النظر عن مذهبها ، هو ان تبنى حول الموقف النموذجي ، لعله يعني بنموذجية الحدث « اكتمال » الصياغة الفنية لهذا العنصر في الاقصوصة ، اي اختيار حدث تام يؤلف حكاية تكون له دلالة اجتماعية ، ويمكنه القيام بفكرة الكاتب بمفرده ، بعيدا عن العرضية والجزئية(*) لاننا نجده يرهن ذلك بامتلاك الكاتب لادوات كل نوع ادبي وشروطه الفنية ، فذلك ما عناه بعنصر « الاصالة والجودة الفنية » حين اراد ان يقوم به المنتجات الابداعية الواقعية .

بعد مقالي حنا مينه ، يكتب هشام النحاس مقاله : « ما هو المفهوم الواقعي في الادب ؟ » يسأل حنا مينه : هل صحيح أن الواقعية صناعة مؤممة ؟ تعريضا بقول هذا : ان الكتاب ، او اكثرهم ، واقعيون ، وقوله « ان الواقع موفور للجميع ... » واتهاما له بعدم فهم الواقع ، اذ يرجع الناقد خلاف النقاد من متوسلي الماركسية حول الواقعية الاشتراكية الى الخطل في فهمهم الواقع ، اي افتقارهم الى رؤية علمية ، « الايديولوجية الماركسية » تحديدا ، فينتقد قول عادل ابو شنب في مقدمة « عالم .. ولكنه صغير » : «ان الجميع يعيشون..» ، وقوله: «وانا أجر موضوعي، انتزعه من الاحداث الاخرى» ، لان ذلك يؤدي الى الزعم بان الطبيعة تراكم عرضي للاشياء او حوادث غير متصلة ببعضها ، في حين أن الطبيعة كل

---

(١) دراج ، فيصل ، ١٩٨٤ « حوار في علاقات الثقافة والسياسة » ، دار الجيل للطباعة والنشر دمشق ، عدد الصفحات (٢٩٢) ، ص ٢٢٧

(*) انظر : « الواقعية .. وهل تدمع العيون ؟ » ، حنا مينه ، ١٩٥٧ ، النقاد ، العدد ٢٧٢ ، ص ٢.

موحد متماسك ولا يمكن فهم الحوادث والاشياء بمعزل عن الشروط التي تحيط بها ، وينبه الناقد الى انعكاس هذا الفهم الخاطىء لدى القاص على تصويره لنفسيات شخصيات قصصه ، ويرى أن كتاب الواقعية عندنا لا يسعون الى فهم عميق وصحيح لواقعهم ، ولا يبرزون الجديد النامي الذي ينعكس تطور المجتمع ، ويهاجمهم قائلا : « فلو اغمضنا أعيننا عن كل اولئك الذين يحسبون انهم يفهمون الواقع ، وهم في الحقيقة لا يفهمون الواقع وهم في بعد عن واقع آنافهم ، فهل باستطاعتنا أن نتغاضى عن القوى المزورة التي تعتبر أن مهمتها في الحياة صناعة الاكاذيب وخلق التهويش والتحوير والالتصاق بالواقعية .. »(١) .

ويكتب نصر الدين البحرة مقالا : « ولماذا لا نسميها واقعية اشتراكية ؟ » تعقيبا على مقالي حنا مينه ، فيؤكد على السمتين الطبقية والايديولوجية للواقعية الاشتراكية ، وهما ما اسقطهما حنا مينه في بعض تعريفاته للواقعية الاشتراكية فيقول : « من اين ننطلق في ادبنا ؟ عن أي طبقة نصدر في انتاجنا ؟ وأي القوى المتصارعة في مجتمعنا هي التي نمثلها ونخدم مصالحها الحيوية في انتاجنا ؟ »(٢) .

لقد استدعى المناخ التاريخي الذي أوجدته الواقعية الاشتراكية في الخمسينات ووجدت فيه الحاح متوسلي الماركسية في كتاباتهم النقدية على العناصر الاساسية لمذهبهم الادبي ، ولعل دعوة أصحاب أدب الالتزام من الوجوديين الى ادب واقعي ـ ايضا ـ هو واحد من أبرز الاسباب التي تفسر مسلك متوسلي الماركسية هذا ، وقول حنا مينه في تلك الاونة ان كل الكتاب ، او اكثرهم واقعيون .

---

(١) النحاس هشام ، ١٩٥٧ « ما هو المفهوم الواقعي في الادب ؟ » النقاد ، العدد ٣٧٤ ، ص ١٠

(٢) البحرة ، نصر الدين ، ١٩٥٧ « لماذا لا نسميها واقعية اشتراكية ؟ » العدد ٣٧٥ ، ص ٤

ويعيد نصر الدين البحرة ــ في مقاله الذي عقب فيه على نقد حنا مينه لمجموعته القصصية « هل تدمع العيون ؟ » ــ فكرة التمركز حول الموقف النموذجي في الحد الثالث التي ذكرها حنا مينه الى المسرح الوجودي ، بوصفها واحدة من عناصره الثلاثة ، فهي فكرة « الموقف النهائي » او ما سماه جان بول سارتر « الموقف ذو الحد » ، وعلى الرغم من ان نصر الدين البحرة يشير الى ان هذه الفكرة هي من السمات المميزة للادب المعاصر « ادب الظروف العظيمة » فهو يصر على تخطئة تمثل ناقده باقوال الكتاب الوجوديين خلل معالجته للادب الواقعي ، اذ يتفرع لرأيه باختلاف جذري في المضمون والشكل بين المذهبين الواقعي والوجودي ، فيقول : « كما ان الشكل الفني في الادب يرسم المضمون الفكري صورته وتحدده طبيعة الموضوع المكتوب ، فلابد ان ينتج من ذلك ان للادب الوجودي مضمونه وشكله المختلفين كل الاختلاف عن مضمون الادب الواقعي واشكاله الفنية(١)

حقا ، ان فكرة التمركز حول الموقف النموذجي في الحدث هي واحدة من عناصر الادب الوجودي « المسرحي والقصصي » ، وان الموقف هو الموضوع الغالب على فن القصة القصيرة ، لقيام هذه على وحدة الايقاع والتأثير ، الا ان ذلك لا يعني ان الموقف هو الخيار الوحيد هنا ، كما يريد أن يفهمنا ، أو أن يجعله حنا مينه .

كذلك ، فان موضوعتي الجذور المختلفة لكل من الواقعية والوجودية والصلة البنائية بين المضمون والشكل ، لا تمنعان استخدام الواقعية الاشتراكية للاساليب الفنية والتعبيرية المستحدثة لدى مختلف المذاهب الفنية والادبية قديمها وحديثها . وان تشدد الناقد ازاء المذهب الوجودي يكشف عن موقف ايديولوجي متعسف طغى في علم الادب السوفيتي في الخمسينات . وتردد صداه في حركتنا الادبية ، مبرزا ضيقا في استيعاب الطريقة الفنية الواقعية .

---

(١) البحرة نصر الدين ، ١٩٥٧ « الموقف النموذجي اتعب حنا مينه ! » . النقاد ، العدد ٢٧٦ ، ص ٥ .

وهكذا ، فان الحماس الشديد للماركسية والواقعية الاشتراكية ، الذي أبداه أعضاء « رابطة الكتاب السوريين » ومتوسلو الماركسية بأسرهم ، لم يكشف عن استيعاب صحيح ومتكامل لهما لديهم ، ولعل هشام النحاس ، الذي كان خارج « الرابطة » هو الكاتب الوحيد ، الذي تجسد كتاباته مثل هذا الوعي القويم ..

لقد كان ثمة امكانية حقيقية في « رابطة الكتاب السوريين » لتقويم سيرورة المذهب الواقعي وانضاجه ، جلاها الحوار المثمر الذي شهدته النقاد على صفحاتها ، حول عناصر الواقعية الاشتراكية ، بين متوسلي الماركسية ، الا ان ما داخل هذه العلاقة التفاعلية الفتية ، من عوامل خارجية غريبة ، تمثلت بالتعصب الحزبي ، والهوى الشخصي ، وقصور الواقعية في تفكير معظم هؤلاء ــ الذي هو سبب ونتيجة ــ قد حرفها عن مسارها الصحيح والحق الضرر بالمذهب ومتوسليه ، فما لبث هؤلاء ان انقسموا على انفسهم ، اذ كون هشام النحاس ونصر الدين البحرة تجمعا ادبيا جديدا ، كانا من ابرز عناصره دعي ب « رابطة الكتاب الشباب » ، وقد قامت النقاد ايضا بنشر البيان الاول للرابطة ، الذي أعلنت فيه هذه ايمانها بالواقعية طريقة للتعبير عن الواقع الحي في حركته المستمرة ، كونها تنسجم مع حاجات القوى النامية في المجتمع ..

فاذا كان الصراع ضرورة حتمية الى حد ما ، بين متوسلي الماركسية وبين ممثلي المذاهب الاخرى ، لاسيما تلك التي تمثل مبدءاً مناقضا ومهددا ، كالوجودية ، يسوغها تاريخ المعاناة المتطاولة والشاقة التي واكبت سيرورة تكون فئة المثقفين العرب المتحررين ونضالهم منذ العهد العثماني ، مرورا بالاحتلال الفرنسي ، فانه ليس من مسوغ موضوعي « صحي » لتنازع انصار المذهب او الايديولوجية الواحدة ، لاسيما ان هؤلاء وبسبب من الطابع الناهض لايديولوجيتهم الماكسية ، ظلوا فئة منفصلة لا تستند الى جذور حقيقية وقوية في عمق الطبقات الشعبية العربية ، التي هي مادة الحركة الماركسية وهدفها . ولا نغالي اذا قلنا

ان تجذير أسس النظرية الواقعية الاشتراكية كان امرا متاحا لهؤلاء أرهصت به كتاباتهم للقصة ونقدهم لها ، وقبل أن يدقوا بينهم عطر منشم فكم هو بليغ قول حنا مينه في تلك الآونة ، يلود عن « واقعيتهم » : « ان كثيرا من المفاهيم المذهبية والسياسية والفنية ، هي ضحية انصارها انفسهم وهذا اخطر ما في الامر ! »(١) .

اخيرا يمكننا ان نوجز ما تحصل لدينا من نظرات نقدية ، تصوغ فهم متوسلي الماركسية للواقعية الاشتراكية ، في « صحيفة النقاد » ، بالنقاط التالية :

ـ ادرك النقاد الفارق الجذري بين طريقة التصوير « الطبيعي » وبين طريقة التصوير الفني الواقعي ، فتلمسه بعضهم في الهدف الاجتماعي ، وتمكن قليل منهم ان يحيطوا بعنصري الجمالية الماركسية : الوظيفة الاجتماعية للادب ، وجماليته الفنية التعبيرية في المجتمع ، وعدوا تصوير الجانب السلبي من الحياة والواقع مرحلة اولى ، لا ينبغي الوقوف عندها طويلا ، أو الاقتصار عليها .

ـ الح بعضهم الى ضرورة تصوير شخصية « البطل الايجابي » في جميع احواله .

ـ ادرك بعضهم السمتين الاجتماعية والتاريخية في التصوير الواقعي فاكدوا ضرورة التصوير الشخصيات وفهمها ضمن شروط واقعها الموضوعي

ـ اهتم معظمهم بنقد المضمون الفكري في القصص ، واهمل كثير منهم جانب الشكل فيها .

ـ افتقر الكتاب والكتاب الناقدون الى ثقافة متكاملة لصنعتهم الفنية وكان القليل الذي امتلكوه من الخبرة والمهارة في هذا المجال يخضع لانتقالية ذوقية فردية ، فانعكس ذلك قصورا في نتاجهم القصصي والنقدي واتاح متسعا رحيبا لتسلل كثير من ادعياء الادب الى الحركة الادبية والعبث بها .

(١) مينه حنا ، ١٩٥٧ « دفاع عن الواقعية ! » . النقاد ، العدد ٢٧٢ ، ص ٢ .

ـ تميزت مواقف متوسلي الماركسية بتشددها العدائي ازاء المذاهب غير الواقعية .

ـ افترض بعضهم ان الواقعية مضمون محدد يقتضي شكلا «واقعيا» محدودا ، فتشددوا ازاء الاشكال الفنية المستقاة من المذاهب غير الواقعية

٢ ـ مجلة الثقافة الوطنية (١٩٥٢ ـ ١٩٥٩)

وفي عام ١٩٥٢ تصدر مجلة « الثقافة الوطنية » في بيروت ، وتقف الى جانب مجلة « الطريق » تحمل معها رسالتها في « تطوير الادب الجديد وفي سبيل حرية الفكر العربي المتوثب ، ضد كل محاولات تشويه ثقافتنا العربية وتزييف تاريخنا القومي ، وضد كل طغيان ينصب على المفكرين العرب ، وعلى شعوبنا المكافحة حتى تنتزع من المستعمرين كل مقومات تحررها الكامل »(١) .

لقد كان اهتمام المجلة بالمذهب « الواقعي الاشتراكي » اوليا وكبيرا ، طوال الخمسينات التي استغرقتها سنوات صدورها . وكان هذا يعرف فيها بـ « الواقعية الجديدة » ، على الرغم من ان مصطلح « الواقعية الاشتراكية » كان يشهد استقرارا عالميا في تلك الآونة .

ان افتقار الدراسات التحليلية النقدية ، او بتعبير اكثر دقة « النصوص النقدية » ، التي احتوتها مجلة « الثقافة الوطنية » الى لغة نقدية مصطلحية ، بشكل بعض العسر في دراستها ، الا ان ذلك لا يشكل حائلا ، يعوق تصنيفها ضمن افكار وسائل محددة ، يضمها المنهج النقدي وهكذا يمكن للدارس ان يجد مادة في القضايا التالية : « الموضوع ، المحتوى والشكل ، النمذجة ، فنية العمل الادبي ، اللغة في الحوار ، العنصر الشخصي (الذاتي) الخ .. وقبلها جميعا الايديولوجية الماركسية والمادية التاريخية الاساس الفلسفي للواقعية الاشتراكية .

---

(١) الثقافة الوطنية ، « نداء للقارىء » ، العدد ٦٦ ، ص ١ .

لقد جرى التأكيد عبر كثير من المقالات النقدية على ضرورة امتلاك الكتاب والنقاد من متوسلي الماركسية انفسهم فهما صحيحا لمسالة « الواقعية الاشتراكية » وكان هذا مجالا مناسبا لبعض النقاد كي يشرحوا جوانب الطريقة الفنية والواقعية وعناصرها .

فيكتب محمد دكروب في مقاله الذي نقد فيه المجموعتين القصصيتين « انين الارض » و « الشعب هو القائد » منبها الى ان استيعاب الاديب للمنهج الفني الواقعي ، هو حاجة فنية ، تتقرر بها مسالة واقعية اذ يقول : « ان مستوى الادباء الفني – عند الادباء الذين يؤمنون بالواقعية وينتمون الى مدرسة واحدة في الفن والتفكير – لا يقاس بالنسبة لايديولوجية هذه الواقعية نفسها ، بشكل مجرد ، بل بمدى استيعاب الاديب نفسه لواقعيته ومدى نفاذه ، بضوء هذه النظرة ، الى اعماق الواقع في حركته وصيرورته »(٢) .

ويشير في نقده للمجموعة القصصية « عالم .. ولكنه صغير » الى المنطلقات الفنية التي تنطوي عليها النظرية الواقعية في مسالة نقد الاعمال الابداعية ، ويؤكد ان الضرورة الفنية ايضا ، هي التي تقتضي من الناقد الواقعي ان يستوعب منطلقات مذهبه ، كيما يتاح له ان يدرس النص الابداعي من داخله ، ومن ظروفه المكونة(*) . والناقد كما هو بين في مقاله ، يلمح الى الى خطأ في استخدام المنهج المادي ، ابرزته المقاربات النقدية التي يجريها متوسلو الماركسية حول النصوص الابداعية . وهو خطأ تجلى في شكل تعنت ايديولوجي عكس ضيقا في الافق وسطحية في الذوق بثا خلل كم غامر من الاقتباسات لافكار واقوال ماركس ولينين وبليخانوف وغيرهم ، اذ لم تكن تراعى في كثير من هذه الدراسات

(٢) دكروب محمد ، ١٩٥٤ « مجموعتان قصصيتان من سورية : تاليف صميم الشريف ، وانعام الجندي » ، الثقافة الوطنية ، العدد ٦ ، ص ٤٨ .

(*) انظر : « عالم .. ولكنه صغير » مجموعة قصص سورية لعادل ابو شنب . الثقافة الوطنية العدد ٥ ، ص ٥٦ .

النصوص « مسالة » الخصوصية ، التي تتصف بها القوانين الابداعية للادب ، التي هي شيء مختلف تماما عن القوانين الاجتماعية . وهذا ما نفهمه ايضا من إلحاحه على مبدأ العنصر الشخصي (الذاتي في النقد ، إذ يطالب بان يقوم النص الابداعي بمدى تأثر الناقد نفسه به)(**) .

والحق ، ان ماركس لم ير في المادية التاريخية ، الاساس الفلسفي للواقعية الاشتراكية ، غير اسلوب عملي في التحليل الاجتماعي والتاريخي ، ونظرته هذه شيء مناقض تماما للتبسيطية ، التي يفعلها كثير ممن يتخذون من هذه الوسيلة المنهجية قالبا يقيسون عليه مختلف الاوضاع والاشكال والاشياء ، دون أن يفطنوا الى العلاقة الديالكتيكية بين المبدأ والواقع ، بين النظرية والابداع ، التي تنطوي عليها النظرة الماركسية الى الادب ، وكان انجلز قد اشار الى خطل مثل هذا الفهم لتناقضه مع « المادية » فقال : « ان المنهج المادي يتحول الى نقيضه اذا استخدمناه كنموذج جاهز عند التطبيق نفصل عليه الوقائع التاريخية ، بدل ان نستخدمه مرشدا في دراساتنا التاريخية(١) .

ويشير حسين مروة في نقده لشعر ايليا ابي ماضي الى ضرورة فكرية ــ فنية تقتضي من الشاعر ان يتوسل « الماركسية » او المادية التاريخية ، اذ يعلل ظاهرة « التفاؤل » الغالبة في كثير من قصائد ابي ماضي ، فيعدها ضربا من الهروب الذي يكشف عجز الشاعر عن استكناه مصدر البشاعة في الواقع والمجتمع ، ومن ثم عــدم القدرة على التغيير للكائن ، الذي يحتوي كما تقول المادية التاريخية على عامل فنائه ، فالنزعة الاجتماعية التي تنطوي عليها الموضوعات الواقعية لدى الشاعر ، تقترن بمعالجة رومنطيقية تكشف عن رؤيته اللاتاريخية واللااجتماعية لذلك فان الناقد

(**) انظر : م . س ، ص . ن .

(١) فريفيل جان ، ترجمة : عبد المنعم الحفني ، ١٩٧٧ ــ الادب والفن في الاشتراكية . الطبعة (الثانية) ، دار مامون القاهرة ، ص ١٠٣ .

يصفه بقوله : « ان ابا ماضي شاعر واقعي النزعة ، رومانطيقي الاسلوب والتناول »(٢) .

والى عدم التوسل بالطريقة الفنية الواقعية يعزو محمد دكروب قتامة الصور ، التي يجسدها كاتب المجموعة القصصية « النمل الاسود » في قصصه ، واقتصاره فيها على تصوير الواقع الآسن ، فيقول : « يوم يهتدي جورج الى قاعدته ، يوم يتسلح بها ، فلسوف يرى خيطا من نور يسري في انحاء اجوائه السوداء ليس هذا فحسب ، وانما سينفذ بصره الى اغوار ابطاله اكثر . وهناك لا بد أن يرى وسط الظلمات الحالكة بذرة ضياء بذرة مقاومة وتمرد »(١) .

ـ عنصر الموضوع :

يقوم محمد دكروب وجود عنصر الموضوع وطبيعته في الادب الواقعي ، فيرجع مسألة واقعية الموضوعات الى ما ينعكس في ابداع الكاتب الواقعي من فهم للطريقة الفنية يقول : « ينبغي ان نعلم انه ليس يكفي ابدا ، في مجال الابداع الفني ، ان نكتب مواضيع اجتماعية ووطنية ونقدمها على انها واقعية ، بل ان أهم شيء هنا هو فهمنا لهذا الواقع ومدى استيعابنا لحركته ، ونفاذنا الى ذات الشيء نفسه ، ثم تصوير هذا الشيء في حركته الداخلية بالاضافة الى تسجيل حركاته العادية الظاهرة »(٢) .

وينتقد رئيف خوري الفهم الخاطىء الذي جسده كتاب القصة في الخمسينات لنزوع مكسيم غوركي الى تصوير الاعماق الشعبية في أدبه ،

(٢) مروة حسين ، ١٩٥٨ ، « أبو ماضي بين الواقعية والرومنطيقية » ، الثقافة الوطنية ، العدد ١ ، ص ١٠١ .

(١) دكروب محمد ، ١٩٥٧ ، « النمل الاسود : مجموعة قصص لبنانية لجورج شامي » . الثقافة الوطنية ، العدد ٥ ، ص ٥٥ .

(٢) م . س . « أنين الارض » ، و « الشعب هو القائد » ، ص ٥٤ .

وقد كان هذا في جملة الكتاب الذين تأثر بهم هؤلاء القصصيون العرب في توجههم الشعبي الذي اوجدته شروط اجتماعية ــ تاريخية وفكرية طرات على الواقع العربي ، فيطالب الناقد هؤلاء بأن تحمل صورهم معنى ثوريا ، وذلك بأن تنبثق من الصــورة السلبية صـورة المثال الثوري الايجابي ، وهذا يتضمن استخدامهم أسلوب التعرية والنقد لنقض ما هو كائن وتغييره يقول واصفا حدود فهم هؤلاء ومنعكسـاته السلبيةً : « ترك هؤلاء في الافهام ان المجتمع المشوه ازلي ابدي .. واشفقوا على الانسان ولم يغضبوا للانسان . الغضب للانسـان ! هذا سرغوركي لم يشفق على الانسـان ولا ناح نوحا على مصيره،ولا ارضى الانسان بالتمجيد الفارغ للانسانية ولا طوفه في دنيا من الاوهام المتلألئة السرابية . حقيقة الانسان عند غوركي انه ثوري ؛ انه يعيد خلق هذا العالم خلقا جميلا عادلا بما يبدع من عمل وبما يسدد من نضال ، لا بالأحلام الكسلى »(٢) .

ان فهم محمد دكروب الذي عرضناه قبـل قليل ، يفيد في تأكيد المرونة والاتساع في نطاق الموضوعات التي تعالجها الواقعية ، وهو يتيح لنا مع ما سقناه لرئيف خوري ، أن نضيء الخطأ المنهجي الذي سقط فيه كتاب القصة في الخمسينات ، اذ انعكس قصور الواقعية في وعي هؤلاء ، على طبيعـة (نوع) الموضوعات التي اهتموا بتجسيدهـا في قصصهم ، وعلى طبيعة المعالجـة التي جسدوا بها هـذه الموضوعات نفسها ، فقد ادى بهم عدم استيعابهم للامكانيات المعرفية والتربوية والجمالية الواسعة التي تنطوي عليها الطريقة الفنية الواقعية ، التي تطالب في ضوء هدفها المحدد ، وهو ان يعي الانسان الحياة ، ويحدد مكانه منها ويسهم في بنائها ، باعطاء صورة حقيقية وشاملة لكل جوانب الانسان الفكرية والاخلاقية والجمالية ، في علاقاته الحياتية بالمجتمع والكون ، وتنفي أن تتحدد بتصوير الظواهر القبيحة او الجميلة او ببعض

(٢) خوري ، رئيف ، ١٩٥٨ ، « سرغوركي » : « الغضب للانسان » ، الثقافة الوطنية ، العدد ٥ ، ص ١٥ .

جوانبهما ، الى ان يقصروا موضوعاتهم على تصوير الجانب السلبي القاتم من واقع الطبقات الشعبية العربية ، تجسيدا لالتزامهم بهذه الطبقات التي بدات تؤكد صعودها التاريخي متجاوزة شروط واقعها اللاانساني . والى أن لا يتمكنوا من تحميل صورهم التي استقوها من الواقع الشعبي ، معنى ثوريا في جوهره فيصوروا الجديد النامي أو يبشروا به ، كما طالبهم بهما رئيف خوري الذي لا يخرج في حدود وعيه هذا عما اكده واحد من ابرز كلاسيكيي الواقعية هو دوبروليوبوف اذ راى ان العمل الحقيقي للشاعر ، بوصفه امينا على الطبيعة البشرية ، هو انشاء الصورة الحقيقية للانسان الذي شوهه الواقع ، فالفن يصبح كامل القيمة وهو « يضع امامك الانسان الكامل ، ويحملك على النظر الى طبيعته البشرية من خلال الرذائل المتدفقة»(١) .

ـ المضمون والشكل :

يؤكد محمد دكروب ضرورة اكتمال عنصري المضمون والشكل في العمل الادبي الواقعي ، ويشير الى حاجة هذا الادب الى مضمون وشكل حديثين وجديدين ، يقول : « مشكلة الادب الجديد .. في بعض آثار جديدة ، تتسم فعلا بصياغة فنية متينة غير انها لا تعكس تجربة الواقعية العربية بقدر ما تعكس تجربة مستمدة من الانصراف الى قراءة الادب العالمي الجديد » « ومشكلة الادب الجديد هي ، ايضا في الآثار التي تعكس تجربة الحياة الواقعية العربية دون الاستناد الى التجارب العالمية للادب الجديد .. فادبنا الجديد يحتاج ـ اذن ـ الى تمثل التجربتين والتشبع بهما »(٢) .

---

(١) لافريتسكي ا ، ترجمة : جميل نصيف ، في سبيل الواقعية ، عالم المعرفة بيروت ، عدد الصفحات (٤٩١) ص ٧٣ .

(٢) دكروب ، محمد ، ١٩٥٤ « قضايا ومشاكل في الفكر العربي الحديث » ، الثقافة الوطنية ، العدد ٦٣ ، ص ٤٩ .

ويشير الناقد الى اولية عنصري الموضوع والفنان واشتراكهما في العمل الادبي فيقول : « ان الموضوع لا يأتي في الهامش من العمل الادبي ، انه روح العمل الادبي ، ومنه ومن طبيعة الفنان نفسه ــ ينبثق الشكل الذي يناسبه »(٢) .

ومن منطلق هذه النظرة يعزو قصور الشكل الشعري عن المحتوى لدى بعض الشعراء المحدثين ، الى حداثة تجاربهم الحياتية والفنية والتعبيرية .

وهو يقوم العمل الابداعي بمحتواه الذي يكشف فيه عن حقيقة الحياة ، وبه يتحدد جمال الشكل فيه وضرورته ، ويرفض سيطرة الشكل على الموضوع والفنان ، ويطالب بأن ينبثق الشكل الفني من طبيعة موضوع العمل (من نوع حركته) ، فيأخذ على كاتب « حينا يبصق دما » اخضاعه الموضوع للقالب ، باستخدامه اسلوب تداعي الافكار فيقول : « لا اظن هذه الطريقة المرهقة هي من الواقعية في شيء كثير ، فادب الواقعية الجديدة ، الادب التقدمي ، هو في قالبه وموضوعه ، ادب مشوق سهل متحرك قبل كل شيء ، ذلك ان الحياة نفسها هكذا ، متحركة مندفعة كالسيل »(١) .

ان نظرة الناقد الى موضوعة « الشكل » في العمل الادبي ، تضع امامنا بشكل غير مكتمل ، بعض عناصر تنطوي عليها الطريقة الفنية الواقعية ، ففي هذه يجعل الموضوع اساسا موضوعيا لمضمون العمل الادبي وشكله ، وينظر الى علاقة الموضوع بالفنان الاديب على نحو اكثر عمقا ، فتؤكد على نحو قاطع علاقتهما التفاعلية المكونة للعمل الادبي ، يكتب م. خربشينكو : « موضوع الابداع الجديد والمادة الحياتية الجديدة

---

(٢) دكروب ، محمد ، ١٩٥٥ « شهريات » . الثقافة الوطنية ، العدد ١١ ، ص ٣٤ .

(١) دكروب ، محمد ، ١٩٥٤ « حينا يبصق دما » قصص شوقي بغدادي . الثقافة الوطنية ، العدد ٦٢ ، ص ٥٤ .

يظلان محايدين الى ان يفجرا خيال الاديب . وحين يدخلان مجال تأمله الابداعي يبديان تأثيرا فعالا على العملية الابداعية . و « تضبط المادة الحياتية المعالجة ، بمنظور محدد ، « تضطر » الكاتب الى البحث عن وسيلة مكافئة لها من وسائل التحقيق الفني »(٢) .

ويمكننا ان نتلمس في تعبير « المتحرك كالحياة » الذي يطلقه الناقد « دكروب » على الشكل في الادب الواقعي توجيها محددا الى اهم خصائص التصوير الفني الواقعي ، ونعني بذلك اسلوب « الشكل الحياتي » ، اي « الصورة الفنية » ، فيها تتجسد « الوحدة العضوية » بين محتوى العمل الادبي وشكله « وحدته الفكرية ــ الفنية » بتجسيدها الحياتي لموضوع العمل الادبي ، اي خلقها واقعا يشبه الحياة الحقيقية ، به تتحدد اهميتها وفاعليتها المعرفية والتربوية والجمالية التأثيرية ، كتب فؤاد المرعي حول خاصيتي الصورة الفنية يقول : « الصورة الفنية افضل تجسيد معادل للموضوع وافضل سبيل لتحقيق غاية الفن والادب »(٣) .

ــ الوحدة العضوية :

من اوائل المقالات التي عرضت لمسألة العلاقة التفاعلية بين المضمون والشكل تلك المقالة التي كتبها عبد العظيم احمد ، يدرس فيها ادب نجيب محفوظ ، اذ فيها يربط الناقد بين مضمون ادب نجيب محفوظ الكاتب الروائي الموسوم بطبيعة فكره الطبقي « البرجوازي الصغير » وبين صياغته الفنية » ؛ بين ما سماه الناقد « فهم الكاتب العام » وبين

---

(٢) خربشينكو . م ، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة ، ذات الكاتب الابداعية وتطور الادب . وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ــ عدد الصفحات (٤،٥) ص ١٤٨ .

(٣) المرعي فؤاد ، ١٩٨١ ــ نظرية الادب . مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية حلب ، عدد الصفحات (١١٥) ص ١٨ .

« اسلوبه » في كتابة الرواية ، فيفسر انصرافه الملاحظ في بعض رواياته عن تصوير « البطل » بعامل الانتماء الطبقي لفكر هذا الروائي فهو « ككاتب برجوازي يجتر مرحلة تاريخية في مصر تميزت بالهدوء النسبي ،القلق والشك ، لا يستطيع ان يقدم لنا (البطل) الثوري بمعناه الحقيقي .. حين يعجز عن ان يرى جنين هذا الثوري ممثلا في العامل المصري »(١) .

ويكتب حسين مروة عن الوحدة العضوية بين المحتوى والشكل ، فيؤكد تفاعلهما المتبادل في الصورة الادبية، كما يلاحظ موضوعة نسبيتهما، وتناسبهما ، في انشاء العمل الادبي وفي بث دلالته الاجتماعية يقول : « ان العمل الادبي هو بنية حية ذات وحدة فنية تنشأ من تفاعل حي متناسق بين الشكل او الصياغة ، وبين المحتوى او المضمون ؛ ومعنى هذا ان شكل العمل الادبي لا يمكن انفصاله عن محتواه ، ثم معنى هذا ان ما تراءى — في الظاهر — انه من خصائص الشكل وميزاته وحده ، انما هو — في الواقع — مرتبط اساسيا واقعيا بخصائص المحتوى وميزاته ، وهكذا العكس »(٢) .

ويشير الناقد في معالجته لرواية « الدين والعلم والمال » ، الى التأثير السلبي الذي تبادله شكل الرواية ومضمونها ، فيلاحظ الدور الاولي والحاسم لما تكشف عنه مضمون هذا العمل من وضع غير واقعي وخاطىء للقضية الانسانية ، مجسدا بعد الكاتب عن واقع الانسان والحياة ، في تحديد شكل العمل لاسيما(تكوين البطل) فيقول : « في تكوين هذا البطل، قضية انسانية وضعها فرح في هذا القالب وضعا غير صحيح ، من الوجهة

---

(١) احمد . عبد العظيم ، ١٩٥٤ — « الرواية المصرية (٢) وقفة عند نجيب محفوظ » . الثقافة الوطنية ، العدد ٦ ، ص ١٢ .

(٢) مروة ، حسين ، ١٩٥٥ — « ادب الطبيعة والغزل .. والبرج العاجي » . الثقافة الوطنية ، العدد ٦ ، ص ٨ ، وانظر ص ٩ .

الواقعية ، وادى به هذا الوضع الى عزل رجل العلم والفكر عن الحياة والناس ، وجعل الخطأ في الناس انفسهم لا في مخلوقه الشاذ هذا ، والقى على لسانه كلاما ، لا يستحقه الانسان في اي زمن من الازمان »(٢) .

لقد اشار بيلينسكي من قبل ، الى هذه الوحدة العضوية بين الوعي الذي يجسده المحتوى في العمل الادبي ، وبين شكله ، وتأثير الاول في صنع الثاني ، على نحو يماثل ما وجدناه لدى حسين مروة هنا ، حين عزا بيلينسكي ما يظهر من فشل في بعض الاعمال الادبية الى قصور الواقعية في المحتوى ، وقد صاغ لافريتسكي رؤية بيلينسكي هذه اذ قال : « اذا كان الفن الحديث لا يستجيب دائما للمطالب الاستيتكية ، فليس ذلك بسبب انشغاله على حد زعم البعض بمسائل غريبة على عالم الفن ، بل لان هذا الفن لم يكن واقعيا بما فيه الكفاية ، ان مختلف انواع الاوهام الرومانتيكية الطوباوية من شأنها ان تضعف وسائله الفنية »(١) .

ـ قضية النمذجة :

اهتم النقاد في قضية النمذجة بما تحتويه النماذج الادبية من افكار وبما تمثله اجتماعيا وتاريخيا ، واهتموا بدرجة اقل ـ بالاساليب التصويرية والوسائل الفنية المستخدمة في التعميم والنمذجة .

ففي نقده لـ « الحي اللاتيني » يلح مواهب الكيالي على مسالة النمذجة للحوادث والاشخاص بوصفها واحدة من العناصر الفنية التي يفتقر اليها هذا العمل ، ويفهم من اشارة الناقد الى بعض سمات النمذجة ، القانون الاساسي للابداع الواقعي ، رغبته في أن يكشف كاتب الرواية عن الصفة

(٢) مروة ، حسين ، ١٩٥٥ ـ « فرح انطون : الروائي » الثقافة الوطنية ، العدد ١٢ ، ص ٥ .

(١) لافريتسكي ، أ ، م . س ، ص ٩٠ .

القائدة في تصوير صفات الشخصية الادبية ، وخصائصها الحية ، حين يذكر افتقار كل شخوص الحي اللاتيني الى « خط واحد يميز » وجها من وجه آخر . وشخصية من شخصية اخرى(*) .

وقد كان وضوح مميزات الشخصية الادبية وكثرتها وتنوعها ، من ابرز الأشياء التي استحسنها محمد دكروب في رواية عبد الرحمن الشرقاوي « الارض »(**) .

ان اشارة الناقدين الى هذه السمة تجد مسوغها في المفهوم الواقعي الذي يعد النموذجي في الادب الواقعي تجسيدا ديالكتيكيا لوحدة العام والخاص ، فتعبيره عن معنى اجتماعي ـ تاريخي محدد « لا يظهر الا من خلال الفرد المتميز ، اذ في هذه الحالة فقط نجد امامنا الصورة الادبية في كمالها الحياتي »(٢) .

ويرجع مواهب الكيالي القصور الفني في تصوير الشخصيات الادبية الى ان كاتبها « كان يمتح فيما كتبه عن ذاكرته ، ويمتح ما ترسب في أعماقه من رواسب القراءات ، لا من الدراسات الواعية للوجوه الحية »(٣) .

ان الواقعية التي تقوم في اساسها على صلة واشجة بالواقع ، هي نقطة الاختلاف بينها وبين غيرها المذاهب المثالية ، تعد تصوير الشخصيات الادبية نتيجة دراسة ومعرفة الادب وتعميمه لصفات الناس الحقيقيين الذين هم مقياسه الذي يقوم به صحة صوره وصدقها ، وكذلك تأثيرها ، وهي تؤكد ما يذهب اليه الناقد ، لكنها تضيف عاملا ثانيا هو الاسلوب

(*) انظر : م . س ، ص . ن .

(**) انظر « الارض قفزة بالفن الروائي الحديث » محمد دكروب ، الثقافة الوطنية ، العدد ٦٢ ، ص ١٥ .

(٢) الرعي ، فؤاد ، م . س ، ص ٣٤ .

(٣) الكيالي ، مواهب ، ١٩٥٤ ـ « الحي اللاتيني .. ايضا !! » . الثقافة الوطنية ، العدد ٦٠ ، ص ٥٠ .

والوسائل التصويرية التي ترى أن على الكاتب أن يمتلكها ليتمكن من صياغة تصوراته ومواقفه .

وقد كان مبدأ « موضوعية » التصوير ، الشرط الضروري للواقعية في الادب من السمات التي عرض لها بعض النقاد دون أن يسموها باسمها ، خلل معالجتهم لقضية نمذجة الشخصيات الادبية ، ففي دراسته للمجموعة القصصية « الشارع الطويل » انتقد فارس عرب « سلوك » البطل او « الحل » غير الواقعي الذي وصفه ووضعه القاص محمد دكروب لقصته « المتفرج » ، ورأى الناقد ان في ذلك خطأ من الناحية الفنية ، بما يفهم منه انه يطالب القاص بأن لا يخضع شخصياته الادبية لافعال غير نابعة من بناء القصة واحداثها واوضاعها(*) وهذا يعني انه يطالب بالتزام « صدق الحياة » ، وهو ما يعنيه في حقيقته مبدأ « الموضوعية » في تصوير النموذج الادبي ، اي ان يتم تشكيل الشخصية الادبية وفق منطق الحياة، وأن تنبثق الحلول من قوة الوقائع نفسها والطبائع والمشاعر ، فالنموذج الادبي بما يمثله من اتجاه أو ظاهرة او فئة اجتماعية محددة يخضع لحتمية بسيكولوجية ـ اجتماعية محددة ، هي التي شكلت وعيه وهي الدوافع الحافزة لنشاطه والمحددة لهذا النشاط . ان ذلك هو القانون الابداعي للواقعية التي يعرفها انجلز بأنها « تصوير الشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية التي تحيط بها وتفرض عليها فعلا معينا » .

ويدخل في موضوعة التصوير الموضوعي للشخصية الادبية ، اي التزام القاص بـ « صدق الحياة » ، دراسة فارس عرب للصياغة التعبيرية في قصة « خمسة قروش » من المجموعة القصصية نفسها ، اذ يطالب بأن تكون لغة « البطل » متفقة مع واقعه الاجتماعي والفكري فيقول : (فلو انه عبر عن فكرة بطله على نحو يتفق وواقعه الاجتماعي والفكري ، لكان اكثر امانة للواقع ، ولكان تعبيره ، هذا ، على بساطته اوفر قيمة واشد تأثيرا)(١) .

(*) انظر : م . س ، العدد ٦١ ، ص ٦٢ .

(١) عرب . فارس ، م . س ، العدد ٦١ ، ص ٦٢ .

ان الواقعية تعد لغة الشخصية الادبية وسيلة تفصيلية اساسية ، يقتضيها تعميم هذه الشخصية الادبية ، واضاءتها النقدية ونمذجتها ، لذلك فهي تؤكد خضوع هذه اللغة التعبيرية كما الشخصية كلها لحتمية بسيكولوجية ـ اجتماعية محددة ، وهو ما يفهم من الوعي الذي يجلوه مكسيم غوركي ، اذ يرى حرية الكاتب الواقعي ضمن المعطيات «الطبيعية» و «المكتسبة» التي تشكل الجوهر الموضوعي الشخصي الفردي والاجتماعي « افعال واقوال » الشخصية الادبية(**) .

وهو ما يحدده ليسكوف ايضا ، اذ يرى ان السمة الاساسية للتجسيد الفني « ان يتكلم أبطال الكاتب كل بلغته الخاصة المنسجمة مع وضعه »(٢).

والى اهمال القاص لعنصر الموضوعية في تصوير الشخصية الادبية يعزو الناقد السطحية الغالبة على معظم اقاصيص « الشارع الطويل » ، اذ يؤكد ان تصوير العالم الداخلي للشخصية الادبية ضرورة تقتضيها موضوعة تعميمها ونمذجتها(***) .

ان مراجعة المبادىء الابداعية للواقعية تبدي لفهم الناقد صياغة متبلورة ، فالتزام الكاتب بصدق الحياة يقتضي منه النفاذ الى عمق العالم الداخلي للشخصية الادبية ، وتصوير سماتها الداخلية بوصفها من العناصر المشتركة في تكون جوهرها الموضوعي ، وظروفها الموضوعية الحياتية وكذلك تجسيد المضمون الاجتماعي ـ التاريخي لهذه الخصائص الداخلية « مشاعر الشخصية المصورة ومعاناتها العاطفية » ، اي تصويرها خاضعة لحتمية بسيكولوجية ـ اجتماعية ، فبغير هذا لا يمكن اعطاء صورة حية وكاملة عنها ، يقول اي ، اي ، فينوغرادوف في « مشكلات

(**) انظر : بيتروف ، م . س ، ص ١٢٠ .

(٢) بيتروف . س ، ترجمة شوكت يوسف ، ١٩٨٢ . الواقعية النقدية . وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ص ٢٣٢ .

(***) انظر : م . س ، العدد ٦١ ، ص ٦٢ .

المضمون والشكل في العمل الادبي » موضحا هذه المسألة : « الجانب السيكولوجي الخلقي لحياة الانسان ، كالجانب الفكري والروحي ايضا يتطور في أشكال تاريخية معينة تعكس تناقضات اجتماعية وصراع طبقات »(١) . ويؤكد محمد دكروب ضرورة تصوير المكان الذي تعيش فيه الشخصيات الادبية ، وضرورة تجسيد اشكالها الخارجية (*) .

ان الواقعية وهي تلاحظ الديالكتيكية بين العام والخاص في تكوين الجوهر الموضوعي للنموذج الادبي ، تطالب ايضا ، بمبدأ « التفريد » الذي اكتسبته من الرومانتيكية في تصوير الشكل الخارجي له ، وتعده عنصرا اساسيا في الفهم التاريخي للطبيعة الموضوعية للنموذج الادبي ، يزيد بتجسيده الحي الحسي والمشخص في تقريب النموذج الادبي من الواقع الفعلي ، ويكمل جوانب صورته الانسانية . وهي ترفض التصوير التجريدي المثالي للشخصية الانسانية في تعبيرها الادبي .

ـ فنية العمل الادبي :

في مقاله « الحي اللاتيني » ايضا ! « ينفي مواهب الكيالي صنعة « الرواية الفنية » عن هذا العمل الذي كتبه سهيل ادريس ، لما يلمسه فيه من انقطاع الترابط العضوي لافكاره ، ويمكن ان يفهم من ذلك ان الناقد يطالب بـ « الوحدة الداخلية » للرواية ، بوصفها نقطة الانطلاق في مسألة تقويم « فنية » العمل الادبي اذ يقول : (ان موضع الفرق بين الرواية وبين هذا السرد الصحفي اليومي للحوادث ، أن الاولى بناء ، تتكثف فيه الجزئيات بعد انتقاء وتمثل طويلين ، بينما يقاهر في السرد ، هذا العرض الكمي الذي لا يأبه للعلاقة بين الجزء والآخر) (٢) .

---

(١) ترجمة هشام الدجاني ، ص ٢٥٧ .

(*) انظر : الثقافة الوطنية ، م . س ، ١٩٥٧ ، العدد ٥ ، ص ٥٦ .

(٢) م . س ، ص ٥٠ .

ويشير بعض النقاد الى نقص يعتري « الوحدة الداخلية الفنية » للعمل الفني ، هو « اقحام » بعض الصور الزائدة ، غير المتصلة عضويا ببنائه(**) .

وينبه محمد دكروب في دراسته لرواية « المصابيح الزرق » الى خلل ثان يعتري « الوحدة الداخلية الفنية » للعمل الادبي ، هو نقص واحد من عناصره الأساسية ، اذ يبين التأثير السلبي الذي تركه غياب عنصر « حادثة الحرب » في البناء الفني والوحدة الداخلية للرواية ، التي تقرر الطريقة الفنية الواقعية ان شرط تحققها هو نمذجة الحوادث والشخصيات اي اعطاء صورة حية عنها(***) .

ان عملية الدراسة الفنية للحياة التي يجريها الكاتب الواقعي ، هي في جوهرها تعميم ونمذجة للظواهر والاشياء والشخصيات لاعطاء صورة حية وكاملة لما يعالجه ، وهذا ما نفهم من حديث بيتروف عن طبيعة التعبير الفني التي تقوم على تصوير نماذج واضحة ومحددة اذ يقول : « من اهم شروط العمل الفني ان يكون النموذج محددا بوضوح راى بيلينسكي ان اللاتحديد يضر بالجانب الفني للعمل . فالفن يتكلم بالنماذج المحددة الواضحة المعبرة عن الافكار التي تنطوي عليها . كتب الناقد : « في الفن يجب الا يكون ثمة شيء مظلم غير واضح وهذا ما تتميز به الاعمال الفنية عن « الوقائع الحياتية » . فالشاعر ينير بوهج عبقريته ونور خياله كل زوايا وخبايا نفوس ابطاله ، كل الاسباب الخفية الكامنة وراء افعالهم وتصرفاتهم ، يجرد الحوادث من كل ما هو سطحي وعابر ويضع امامنا الشيء المهم والضروري الذي يعتبر نتيجة حتمية لسبب كاف »(٢) .

(**) انظر الثقافة الوطنية ، م . س ، أقصوصة الزجاج ، ص ٦٢ .

(***) انظر الثقافة الوطنية ، م . س ، ١٩٥٥ ، العدد ٢ ، ص ٤٧ .

(٢) بيتروف ، م . س ، ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .

ـ اللغة في الحوار القصصي « مشكلة الثنائية اللغوية » (الفصحى والعاميـة) :

من المسائل الاشكالية التي اثارها شيوع فن القص في الخمسينات ، الموقف من الاستخدامين اللغويين (الفصيح والعامي) في الحوار القصصي، ولعل مقال عبد العظيم انيس « الرواية المصرية (٢) وقفة عند نجيب محفوظ » هو من اكثر المقالات التي نشرتها « الثقافة الوطنية » تعبيرا عن موقف متوسلي الماركسية من هذه المسالة ، اذ يكشف اسلوب الناقد في معالجتها الضرورة التي سوغ بها هؤلاء مطالبتهم باستخدام « العامية » والتي نراها في تصور الواقعية في تفكيرهم .

ينتقد عبد العظيم انيس الاستخدام اللغوي « الفصيح » الذي تحفل به روايات نجيب محفوظ ، ويعد مسلك الروائي هذا حاجزا يحول دون تحقيقه للنجاح الفني الكامل . وهو يطالب الروائي باستخدام « العامية » في الحوار ، متذرعا ـ أي الناقد ـ بضرورة « الصدق الفني » ، اذ يعلل مسلك الروائي في اختياره للغة الفصحى ، بانه ناتج عن قصور فهمه وادراكه للتجربة الانسانية التي يصورها ، وهذا يحدده لدى الناقد الانتماء الطبقي « البرجوازي الصغير » لنجيب محفوظ ، فهو الحاجز الذي يحول دون بلوغه « الصدق الفني » في وعيه ، ومن ثم في تعبيره الادبي(*) .

قد يصيب الناقد في فهمه للصلة بين الاديب والتجربة الانسانية الحياتية التي يجسدها في ادبه ، فالواقعية تقرر ايضا أن التجربة الحياتية للاديب الواقعي ، اي ما رآه وما وعاه وعاشه بشكل فعال ، وما استأثر باهتمامه من وقائع الحياة وافعال الناس هي منابع مضامينه واشكاله الفنية والتعبيرية ، ونشير هنا الى ما قاله ابسن اذ يحدد اهمية التجربة

(*) انظر : الثقافة الوطنية ، م . س ، ١٩٥٥ ، العدد ١ ، ص ١١ .

الحياتية للاديب ونوعيتها فينبه الى ضرورة التمييز بوضوح بين مايعايشه، اذ ان الحالة الاولى فقط يمكن أن تكون مادة للابداع »(١) .

لكن ربط الناقد مسألة « الصدق الفني (مدى تحققه) باستخدام « العامية » لغة الشخصيات الادبية في الواقع ، يجعل مفهومه للصدق الفني مطابقا للنسخية والحرفية في تصوير الواقع الحي ، مما يجعله اقرب الى رؤية « الطبيعية » التي طالبت أن تتحدث الشخصية الادبية بلغتها الواقعية نفسها ، وهو مبدأ يجسد حرص هذه المدرسة على نقل الواقع كما هو دون زيادة او نقصان ، بغض النظر عن تقويم مدى نجاحها في بلوغ هذا الهدف أو اخفاقها .

ان الاتكاء على مبدأ « الصدق الفني » لتسويغ لغة الحوار باللهجة العامية ، لغة الاشخاص الحقيقيين في الواقع ، لا ينتسب الى المنهجية الفنية الواقعية ، فقي هذه يعد استخدام اللغة في الاعمال الادبية ، بما فيها لغة النماذج والشخصيات الادبية جزءا من صورتها الفنية ، تعبر بها عن صفاتها ونفسياتها وخبراتها الحياتية وطرق تفكيرها لا بوصفها افرادا فحسب بل وبوصفها نماذج تجسد في الوقت نفسه طريقة التعبير الكلامي عند نظرائها في الوضع الاجتماعي والثقافي واسلوب التفكير ، اي بوصفها وسيلة للنمذجة اي التعبير عن العام من خلال الخاص الفرد المتميز . ومن هذا المنطلق فان الواقعية حين تؤكد على العلاقة الديالكتيكية بين العام والخاص في لغة النموذج والشخصية الادبية في العمل الادبي ، فانها تحذر من الفهم السطحي لها وهذا يعني ان « الكلمات التي تستخدمها الشخصية في عمل أدبي ، ليست هي الكلمات نفسها التي تستخدمها الشخصيات الحقيقة المماثلة لها في الواقع الاجتماعي ، فالمقصود هنا هو الطريقة العامة في التعبير الكلامي والايقاع واللهجة اللذين يتم بهما هذا التعبير »(٢) .

---

(١) خربشينكو ، م ، م . س ، ص ١١٠ .

(٢) الرعي فؤاد ، م . س ، ص ٦٩ .

ـ العنصر الشخصي (الذاتي) :

تثير ثلاث مقالات في الثقافة الوطنية ، اثنتان منهما لمحمد دكروب(*) وواحدة لحسين مروة(**) مسألة وجود العنصر « الذاتي » في الادب الواقعي ، اذ يحاول الناقدان ان يوجها التجارب الذاتية التي يريانها تصلح لان تكون منطلق الاديب الواقعي في التعبير عن قضايا الانسان في مجتمعه وعصره ، ويفهم من هذه المقالات ، وعي الناقدين لحقيقتين تقومان في المنهج الفني هما : « اولية العنصر الذاتي » « البداية الذاتية » منطلق الابداع الفني ، والجوهر لموضوعي للعبقرية الفنية الحقيقية المحددة بقدرة الاديب على اكتناه العمق والفن في نثر الحياة ، وتكثيف الحكمة والخبرة الحياتية لانسان مجتمعه وللانسانية عبر التاريخ ؛ اي قدرته على تملك الواقع تملكا اكثر كمالا ، وعمقا مما يستطيعه غير الفنان ، بشكل يكون فيه الفردي وسيلة تمثل جمالي للواقع واغناء له فريد ومتميز .

يمكننا الآن ان نضوع النظرات النقدية التي تحصلت لدينا في النقاط التالية :

ـ ادرك النقاد (بعضهم) حد الطريقة الفنية الواقعية الاشتراكية بأنها النفاذ الى جوهر الواقع وتصوير حركته وصيرورته ؛ اي اكتناه قوانين الواقع ، وتصويره في تطوره الثوري ؛ وذلك يعني تجسيد نمو الجديد وزوال القديم . واقتصرت الواقعية لدى بعضهم على اكتشاف النامي وابرازه .

ـ بادراك صحيح للطريقة الفنية الواقعية قوم بعض النقاد عنصر الموضوع في العمل الادبي ، ففطنوا الى ما تتيحه الواقعية لتنوع الموضوعات

(*) انظر : « الذاتية عندهم وعندنا » ، محمد دكروب ، ١٩٥٥ ، الثقافة الوطنية ، العدد ٧ ، ص ٣٣ .

(**) انظر : « اكثر من قلب واحد » ديوان شعر لشوقي بغدادي ، حسين مروة ، ١٩٥٥ ، الثقافة الوطنية ، العدد ٦ ، ص ٤٣ .

من اتساع ومرونة ، ونفوا ان تتحدد واقعية العمل الادبي بنوعية الموضوع، لذلك فهم رفضوا نهج كتاب القصة الذين قصروا موضوعاتهم على تصوير سلبيات الطبقات الفقيرة .

ـ اكد نقاد ضرورة ان يكتمل في العمل الادبي وجود عنصري المحتوى والشكل ، ورأوا إن المحتوى هو حقيقة من حقائق الحياة ، يكشف عنها الاديب بوعيه الخاص ، وقد قدموا المحتوى على الشكل ، فعدوا الادب وسيلة للتعبير عن الفكر ، وبهذا قوموا دوره الاجتماعي والفني ، فربطوا قيمة الشكل ، الذي لم يقللوا من اهميته ، بمدى تجسيده للمحتوى الفكري وتعبيره عنه ، ورفضوا سيطرة الشكل على الموضوع والفنان الاديب ، وارجعوا قصور الشكل في العمل الادبي الواقعي الى حداثة التجربتين الحياتية والفنية التعبيرية لدى الاديب .

ـ رأى النقاد ضرورة استخدام اسلوب الشكل الحياتي ـ (الصورة الفنية) ، اي خلق واقع مشابه للحياة الحقيقية ، وقالوا بوحدة عضوية بين محتوى العمل الادبي وشكله ، اي بتفاعل هذين في انشاء الصورة الادبية وفي بث الدلالة الاجتماعية وهذا ما عبروا عنه بنسبية عنصري المحتوى والشكل وتناسبهما في العمل الادبي ، نافين امكانية الفصل بينهما .

ـ طالب النقاد بتصوير « الشخصية النموذجية » و « النموذج الايجابي » في العمل الادبي الواقعي .

ـ ادركوا ما تمثله الشخصية الادبية من نموذج اجتماعي ، فطالبوا بتجسيد مضمونها البسيكولوجي ـ الاجتماعي التاريخي ، اي تصويرها خاضعة لحتمية بسيكولوجية ـ اجتماعية . في وعيها وسلوكها ولغتها التعبيرية . وذلك يتضمن ايضا تصوير خصائصها المحلية والاقليمية والمكانية وتصوير شكلها الخارجي .

ـ طالبوا بالوحدة الداخلية الفنية : الشرط الاساسي في فنية العمل الادبي ، اي اقامة وحدة عضوية بين الحوادث والشخصيات والظواهر في العمل الادبي بتعميمها ونمذجتها لكيلا يكون هناك عناصر زائدة او ناقصة.

ـ ادركوا ديالكتيكية العلاقة العضوية في الادب الواقعي بين العنصر الشخصي (ذات الفنان) والحياة اي تعبيره عن (العام) قضايا المجتمع والانسان من خلال (الخاص) المتفرد الذي تجسده رؤية الاديب الخاصة المتميزة للعالم .

ـ حثوا على التمثل الواعي للمنهج المادي في نقد النصوص الابداعية، بشكل يراعى فيه اختلاف القوانين الابداعية في الادب ، عن القوانين الاجتماعية .

وهكذا ، يمكن الاطمئنان الى ان ما سقناه في هذه الدراسة هو خلاصة وعي صحيح ومتقدم جسدته صحيفة النقاد ومجلة الثقافة الوطنية « في الخمسينات ، لمسألة الواقعية الاشتراكية » .

ويمكن القول : ان هذا الوعي سيظل محتفظا بقيمة مرحلية لا يمكن نكرانها او التقليل منها على الرغم من ان ادراك عناصر الوعي لم يكن مشتركا او متساويا لدى النقاد بأسرهم ، وأن هذا الوعي ظل مفتقرا الى اللغة النقدية المفهومية والمصطلحية .

■ جامعة حلب

★ ★ ★

المصادر والمراجع

أ ـ المصادر :

١ ـ مجلة الثقافة الوطنية ، البيروتية ، (١٩٥٢ ـ ١٩٥٩) : الاعداد : ١ ـ ٢ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٧ ـ ١١ ـ ١٢ ـ ٦٠ ـ ٦١ ـ ٦٢ ـ ٦٣ ـ ٦٦ .

٢ ـ صحيفة النقاد الدمشقية ، (١٩٥٠ ـ ١٩٥٨) : الاعداد : ١٣٨ ـ ١٤٠ ـ ١٤١ ـ ١٦٠ ـ ٢٢٤ ـ ٢٥٤ ـ ٢٦٦ ـ ٢٧٢ ـ ٢٧٣ ـ ٢٧٤ ـ ٢ ٧٥ ـ ٢٧٦ .

ب ـ المراجع :

١ ـ بيتروف ، س ، ترجمة شوكت يوسف ، ١٩٨٣ ـ الواقعية النقدية ، وزارة الثقافة الارشاد القومي ، دمشق .

٢ ـ خربشينكو،م،ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبوجمرة ، ١٩٨٠ ، ١٩٨٠ ـ « ذات الكاتب الابداعية وتطور الادب » . وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق .

٣ ـ دراج فيصل ، ١٩٨٤ ـ « حوار في علاقات الثقافة والسياسة » . دار الجليل للطباعة والنشر ، دمشق .

٤ ـ فريفيل . جان ، ترجمة : عبد المنعم الحفني ، ١٩٧٧ ـ الادب والفن في الاشتراكية . الطبعة الثانية ، دار مامون ، القاهرة .

٥ ـ فينوغرادوف . اي . اي ، ترجمة هشام الدجاني ، « مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي » .

٦ ـ لافريتسكي . ا ، ترجمة : جميل نصيف ـ « في سبيل الواقعية » عالم المعرفة ، بيروت .

٧ ـ الرعي فؤاد ، ١٩٨١ ـ نظرية الادب . مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب .

★ ★ ★

عن وزارة الثقافة صدر حديثاً

من كتاب المواعظ والاعتبار

بذكر الخطط والآثار

المعروف بالخطط المقريزية

للمقريزي

بأجزائه الأربعة

○ ○ ○

من كتاب الكامل

لأبي العباس محمد بن يزيد المبرّد
المتوفي سنة ٢٨٥ هـ

اختار النصوص وقدم لها وعلق عليها
محمد الدالي

شعر

رحيل .. عبر «شرقي المتوسط»
علي الجندي

الرؤيا...
ممدوح السكاف

قصة

كلمات حب في الدفتر
حسني سيد لبيب

حكايات لامرأة تريد النوم
صبحي دسوقي

شعـــر

رحيل .. عبر «شرقي المتوسط»

علي الجندي

الى عبد الرحمن منيف .. صديقي !

... الطريق القديم الى الشمس زاهٍ ،
نافر الصـــدر ، سرّته جمـرةٌ ،
غارق في جحيم الملوحــة او .. جنة المــاء ..
تتبعه رقصة الأنامل من نبعه باتجاه المصب ؛
و .. قطارٌ من الزبد الذهبيّ
تراخى حَدْوُهُ ،
وصليبٌ في الافق عالٍ ، ظليلٌ ، معتمٌ من بعيدٍ ،
وصارية دون باخرة .. تترجرج في اليمّ ..
تلقي بمرســاتها في الذهب !
... ايُّ سرٍّ في نسمة البحر داجٍ ؟

إنها تنعش الجسد النائم الصبحَ ..
او توقظ الشهوة المستريبة ..
او ترسل الخوف ..
من طعمها اضطرب !!
وائير الغبار في غرفة العشق
امسح عن قامة الحبيبة نوماً
سرّحته على قدٍّ خصلاتها ..
واعيد التصاقها بإهابي
ثم اغتالها : قبلاً شارده !
.. ايها ذا النسيم المرتم
رفرف على صدرها ،
واعِدها للنوم ،
عُدْ بي الى السكر
سافِرْ معي في القيافي
وتحت غيوم الرؤى البارده !

● ● ●

... وحزين لون المياه اذا البحر جنّ واستنفرته الرياح
فالقى بجمجمة الشمس ما بين اشداقه المزبده !
تتبدى احشاؤه من بعيد ؛
قلبه كتلة من الفحم ..
حتى .. رئتاه زفتٌ ومرجان واصدافٌ ،
حياة كما سورة المائده ...

● ● ●

.. وابتدانـا انـا وصديقي الطريق العتيـق وحبابتي
رحـلة شـارده ؟
بـين صفـين من جنـود التقاويـم ؛
عـلى الرمـل نمشي حفـاة
وفي الشمس نخلـع أثوابنـا ونغنـي :
من « نشـيد الانشـاد » بعض تضاريسه المخملية ..
قطعاً من حرارة لحـم الصبيـة راعية الضـان !
لكننـا
وقد فاجاتنـا برودة ريح البحـار
استفقنا و .. في شهقة واحـده !
و .. رأيت الحياة بلا اجنحه !
ورفوفـا من الخلـق : موتى بـلا اضرحـه ..
.. كان طفـل بحجم القلامة يتبعني ،
ويهددني بالبكـاء !
فبـدا لي بحجم قرنفلـة جارحـه ..
وبـدا يتعملـق قـدام عيني ،
صـار سيف القضـاء ،
وامتطى كتفي واشـار الى ...
فركضت وراء اشـارته
واذا بـي عـلى شرفـة الدمـع ،
صرنـا وحيديـن عـلى .. قاسـيون
نطل على وجع البـلد المستفيض ضيـاء ؛
نرى الليـل والصمت والانحناء !
قال : انت ترى وتحس وتسـمع ..
باعدتني عنـك ،

اهملتني وتبعت الاشاره ،
غادرتني وبحثت عن الذهب المترهل فوق البحار
تركت المدينة للفقراء !
ورحت تفتش في الماء عن .. كربلاء !!

● ● ●

.. كان وجه المدينة مؤتلقاً يبدو لعينيَّ من شاهق :
راعشاً في حياء .. !
كان وجهاً بمليون عين ..
وصمتٌ يظلله وضباب يكلله و .. بكاء !
قال : هذي المدينة مرآتنا
وليس سواها ،
هل ترى وجهك الآن فيها ؟!
قلت : بلى ، انه الحزن والهشاشة والخوف
و .. الكبرياء !
تضاحك ، فرَّ بعيداً ،
وصرت اناديه ، ارجوه .. لكنه ..
اجاب بصوت الصدى :

نصف قرن تباعد ما بيننا
و .. انتهى مثل حباحبة في الخواء !!

● ● ●

و .. عكفتُ على نصف نشاجة من شراب القيامة ..
شاطرني البحر ادمعها ..
فتشاكست وحدي معه ؟

ادرت له جانبي
و .. وجهت وجهي الى موضع النار
والرعشات الأنيسة ..
اركان حبابتي الأربعة !!
.. والصدى عاد من صوبها شاحب الوجه ،
قامت قيامة ريح الصبا ..
فتذكرت بلدتي والطريق القديم
واسيجة الزيزفون ..
ووالدتي وابي وشقاء الطفولة
والنوم تحت دموع النجوم ،
الهمود الى جانب الفرس المستباحة
والبيدر المتضوع عطراً ،
وقلت لنفسي :
لماذا تخاف الرحيل الى الأمس ؟
تخشى اقتحام الذي سوف يأتي ،
تراوح في هذه الثانية ؟!
و .. وقلت لنفسي في المرة الثانية :
لماذا تخاف السنونو المدينة ،
تخشى المدينة غزو السنونو ؟
ـ وقلب المدينة قد صار اسود من لونه ..
وريش السنونو غدا مثل لون الغبار المكابر
عند حدود بلاد احبتنا النائية ؟! ـ
و .. هاجرت عن رئتي وتفرع شريان قلبي
الى البحر ،
راقبت كل نوارسه وعشائرها

تحت عزف الريـاح ..
فاحزنني انهـا خائفـه"
وطائفـة" طائفـه" !
رايت تقاتلها ورقاءاتها الزائفـة ...
... وصمدت في الجبل المتوحد ليس بعيـدا؟
فشاهدت اروقة" للمجانين ، ابنيـة للمافين ،
سـيارة" لرفيق الصبـا !
وشبابـة في فـم الشـاعر المحتضر" !
فقلت كلامـا حزينا لموج الجزيرة قال : اختصر ؛
ما الذي انت فاعلـه ها هنا وابن عمـك
غادر حاضرة البدو الفجر القادمين من الواحة النازفه"؟
قلت : اني افتش عن صدفات لها لون دمعة حب
تقادم ، لون الدماء العبيطة والقبل السالفـة ...
و .. لما اضعت بقايا الاثر ،
ترحلت عن حلمي واعتمرت النصاعة والكلمات
المضيئة .. ثم .. سكنت الحجر !
وعاهدت نفسي على انني قد فقدت الطريق الى بر بونا ..
وان طريقي الى النار والبحر صار سرابا !
وفاتنتي لم تعد تنتظر !
هاجرتني الى قفص من خيوط الشرانق ،
وانتبزت جانب الوحل ..
خاطت قلانس من لهب وزجاج ..
وساكنت البحر في لهفة المنتصر ..!

فعدت وحيداً الى بلدتي ،
مروراً بتدمر والبادية ...

● ● ●

.. فاذهلني ذوبان الحدود ،
فتدمر داخلة في «السبيل»
ومقبرة الاهل ممتدة صوب مقبرة الزّباء ..
والاعمـدة ..
تشابـة سيقان قافلة من نساء ..
سمعت غناء وهلهلة .. فكان مقاطع من شعري
المتخفي وشعر لممدوح او لعلمات فطفر بعلتها
او قصيدة لمحمود ، رب كلام لفائزة يحزنني تمتة لنزيه البكائي
لكن قلبا بدا كالهلال يحوم فوق مقام الشباب !
بكيت وقد احزنتني وجوه وراء الحجارة اجلها !
وقلت لتدمر : مني سلام عليك ،
لبلدة قلبي .. حرام عليك !
و .. غادرت نحو الشام !!
يرافقني الحزن والترهات واسيجة من رياح الهوام !
... وقد واجهتني غابة اسئلة ،
انها غير عاصمتي وهو غير المناخ القديم ،
وهذي الوجوه تشاكسني في المداخل :
اين تريد ؟ ومن اين جئت ؟
الى اين تبغي ؟
اجبت : عليك السلام !
انها بلدي ، هذه حارتي وذاك مجرد بيتي ...

و .. عليك السلام !

قال : كيف ؟ ومن اين ، اين اتجاهك ؟

قلت : عليك السلام !

.. انني ها هنا آمن ، انه بيتي الركن ، محرابي

الاول ، المنزل المتواري عن الاعين الراصدات ...

وماذا تريد اختصر ؟!

قال : لابد انك ناقل اسئلة او تطيل التساؤل

او انك الاجوبة !

قلت : اني اجيد التمسك بالحب والموت ..

اعرف كيف افيء الى الاشربه !

وماذا تريد ؟

فقال : آتئد ،

انا نعرف المسالة ...

انت اغويت هذا البكاء لكي يستهل ،

مترسم بالدمع خاتمة المشكلة !

فهات يديك .. لنولم في ارضنا لليعاسب

نحسم رحلتك المحزنـة ،

.. تنام على كلماتك مثل السنونو الحزين

على .. مئذنة !!

١٩٨٦/٦/٩

★ ★ ★

الــرؤيــا...

ممدوح السكاف

واعدينـي مـع الصّـدَى
واكتبينـي على الحجـرْ
واخطفينـي مـن المـدى
واسكبينـي مـع المطـرْ

* * *

ارى عينيَّ في عينيـكِ تنطفئـان بالشّـجنِ
هو الشجنُ اكتسى ورقا / واثمرَ في عناقيدِ على الجسـدِ
هو الجسدُ امتطى كفنا / واقلع في فضاءِ الرّيشِ يقرا سورةَ الطّيرِ
ارى ارجوحةَ الاقمـار تناى في قميص الرّيـحِ /

تخفقُ في سواد القبّةِ الزرقاءِ /
تهبطُ نحو مملكتي / وتحضنني /
سماءٌ تلك في واحاتها البيضاءِ /
تمرحُ في شرود الأفقِ /
ام ارضٌ من العطشِ / تندّى بالندى الروحي مَعْدِنُها /
وبلغتها دَوارُ الشمسِ / قامت من شظاياها تعانقني / ؟
يَبَابٌ ذاك يسدلُ عصفه المأكولَ في رملٍ من العتماتِ /
ام نهمٌ الى وقتٍ من الاطفال / يطفحُ في بساتينٍ من الالعابِ /
أسفارٍ من المديد /
ونارٌ تلك المسها فتلمسني
وينضجُ فوقها خبزٌ /
اغمسه بمائدةٍ من الاقطارِ في صحنٍ من التعبِ
ارى قمراً يفطُّ بنومه الطفليّ / ايقظه وشاحُ الثلجِ /
في فرحٍ تذكرني /
ومدَّ إليَّ ساريتين من ضوءٍ / تسلّقتا على زبدٍ /
حصيراً من نجوم الليلِ /
تسهر في شتاء المنزلِ الشعبيِّ / تؤنسني /
وذاكرةٌ من النسيان / خضبها بياضُ الفحمِ /
اسراباً من الاجسادِ / في كونٍ من الاعيادِ /
افلاكاً توسوس لي / مجراتٍ تخاطبني /
ارى رؤيا تكلمني /

* * *

غِنـاءٌ انـتَ ام مطرٌ من الراياتِ ام لهـبُ
حملتَ النهرَ بين يديكَ وانطفاتْ بكَ الشهبُ
ونادالك التماعُ الشطِّ وانصاعتْ لكَ الحقبُ
بكاءٌ انتَ ... هـذا الماءُ في كفيكَ ينتحبُ

* * *

ام الرؤيا تكلمُ غابةَ الاصواتِ / يشتجر النداءُ عليَّ /
مكتنزا بنبرته / أداهم نخلةٌ تسمو باغصان الردى السعفيِّ /
أتهدُها ....
ارى فرحاً توالدَ من عصافيرِ /
سراباً في زفاف الصبحِ الاعشاب / ساقيةٌ /
ملائكةٌ من الابدية الخضراءِ تسطعُ في حشيش الماءِ /
اغنيةٌ من الزيتونِ / او ناراً من الحطبِ /
او امراةٌ اشيِّدها من الظلماتِ / في جسدٍ من الهذيانِ /
ينبضُ كالرفاتِ الحيِّ بين يديَّ / يندفعُ الخليج إليَّ /
او مطـراً من الإصغاءِ /
في عينيك نافذتان للشرفاتِ اسكنُ فيهما وحدي
وفي صوتٍ ارى عينيَّ في عينيكِ تاتلقان بالشجنِ

* * *

ارى قدميَّ في قدميكِ تغتسلان بالماءِ /
هو الماءُ الشهيُّ الوقعِ يرهنُ ضفتي بالعنوِ /
اعدوُ فوق ظلٍّ الماءِ /

اهوي في خضم القاع / اقبض لجة الياقوت /
تلبسني نباتات / يحيني موكبي صدف /
اغلغل في فراديس من المرجان /
هل غام المسار عليَّ / واختلطت بيَ الاصقاع /
ناواني المدى الشمسيُّ / ضاقت نحلة الابعاد /
في قلبي توضأ شاعر برؤاه / وابتلعته قافية من الاقدام /
جدّف في نشيد الزورق السحريّ /
وانداحت دوائره على موج يقلُّ اصابع المشطين /

ـ في قدميَّ ، في قدميك

فجر من حريق الثلج ، يسري في احتدام اللمس ـ
ما احلى الرذاذ ... الندف .. يهمي في الفضاء المطر الشجريّ /
ما انداه مختلجا باعماق السُّرى المائيّ /
مرتعشا بكوكب قلبي الدمويّ /
تلك سريرة للبحر تعلنها يمامات من الاحجار /
في ملأ من الأمواج : امشي فوق مهد الماء /
خلفني دمي دمي وحدي ...
وابصر : تلك ابراج تصعّد خلف ابراج /
منارات تفيئها منارا /
طلول كفنت طللا/
ارى رؤيا تعذبني

* * *

اآقبل في دمي نعش ويقبل بعدي الولد
اسابق شهقتي في النزف ، يسبق ظليَ الجسد

وتسالني الضفافُ الجرْدُ ان ادنو .. فابتعد
اناكَ البـارقُ النصليُّ في قلبـي هـو البلـدُ

* * *

وهذي قلعةُ الليلِ في قدميَّ / سمَّرتا على قمرٍ من الظلماتِ /
في بحرٍ عتيق الزَّهوِ /
اوردتي صواري الرحلةِ السوداءِ /
ايُّ مدىً اجوز الآن / هاأوغلت في قدميكِ /
اي خرافـةٍ بلهاء قادتني الى ملكوتك القبطيِّ ؟ /
ايُّ مفـازةٍ تنـداحُ ؟ /
تلك سريرةٌ للبحرِ /
اعلنها عـلى ملأٍ من الاقدامِ / في ملأٍ من الامواجِ /
مثلي يملي عليَّ الموتُ ؛ اسقطُ في غيابته /
فينفجر الصدى بئراً ؛ فابني تحته قبراً /
وابكي حزنيَ الجسديَّ آنيةً من الذكرى /
تشظَّتْ في دجى الارحامِ ؛ اشهدها امحتْ قبلي /
تبعثرُ بين اوطانٍ واكفانٍ / واموات واصواتٍ /
وها انذا ارى قدميَّ في قدميكِ تحترقان بالماءِ /

* * *

ارى كفيَّ في كفيكِ يعتنقان في الغاباتِ /
ينتشران في ليـلِ المسافاتِ /
هو الليلُ البهيُّ السكبِ في ايقاعه الصمتيِّ /

يغمرنا بتهويـم الحفيفِ / البرقُ يخطفنا الى رؤيا
توهجَ في صليلِ النبضِ اسئلةً من الأوراقِ /
تندى في ربيعِ النوءِ / كيف تنام كفانا إذا هبَّ
الكلامُ الرطبُ في حضنٍ من الأسرارِ ؟ /
تلك سريرةٌ لليلِ ترمقنا وحيدينِ / شريدينِ /
نسافر في ضحى الكفين طيرين من الظلِّ ...
وها خطواتي الشـلاءُ تخذلني /
وها كفاكِ في مرمايَ /
تنشدهُ الرؤى في اليمِّ /
تلك قصيدة الاعضاءِ تفضحُ سرَّها اللغويَّ في تكوينكِ المائيِّ : /
هل امطرتِ في عنبٍ من النهدينِ / او عسلٍ من التفاحِ /
ام اوقدتِ في جذعيك فخذين من الشجرِ /
وتسـفا من حليب الأمِّ في دفءِ الفضاءِ السهلِ /
اوجاعاً من الثمرِ / ؟
اتلك سريرةٌ للأرضِ تنبتُ في سرير الماءِ /
ام غيمٌ يزقزقُ النبعَ بالقبلاتِ ، منهمرا باجراس الرنينِ
انشقَّ عن صوتٍ من الحجرِ /
ارى رؤيـا تباغتني

* * *

عبرتُ اليكِ ، كان الباب يوصدُ قلبه خلفي
وكانت في يدي ذكرى ، وكانت خطوتي نزفي
جلستُ اكلـمُ المـاضي ، فغادرني الى حتفي
وقفنا في مضيق الروحِ ، نتلـو آية الخوف

* * *

وايُ سحابةٍ شـقّت على كفيك ،
في صبحٍ من الآياتِ يضحكُ في نهارِ الطفلِ /
يدخلُ في مساماتٍ من القمرِ /
وايُ زوارقٍ تختال في إسرائـكِ القمحيِّ /
هذا القمحُ من جرحٍ يضيءُ عشاءَنا البيتيَّ
هذا الجرحُ من نهرِ الدمِ الجنسيِّ / امسسنه /
فيمسسني /
وهذي شمةُ الأمطارِ تغفو في هواءِ الطينِ ؛
تنهضُ من دياجيرِ الردى البرديِّ ؛ توقظني /
اتلك سريرةُ الأبـدِ
تسرُّ اليَّ ان ارتادَ في جمرِ الرمادِ الكهلِ اعضائي
ام الحلمُ ارتاني خاويَ العينينِ والقدمين والكفّين /
اوغلني مع الموتى وردَّ عليَّ اوعيتي /
اتلك سريرةُ الأنثى تفاوضني /
وتنفخُ في جليدِ العظمِ تنّوراً من الشهواتِ ؛
يلهب هجمةَ البـدنِ /
لمَ ابعثُ من ضريحي الآن ؟ / ها انثايَ مقبلةٌ
تحلُّ إزارهـا البحريَّ /
تخلعُ معصمَ الثديين عن قمرين ورديّين ؛
ينتفضان في جسدٍ يزفُّ الطيبَ فاكهةً ،
ارى تفاحةَ الأفعى ، اغاويها ، /
انا المحرومُ اشهدُ سرّةً للأرضِ ، تخرجُ من نباتِ الروحِ
تعصفُ عصفَها العذريَّ / ،

تلك سريرةُ الرؤيـا /
تطلُّ عليَّ في امرأةٍ تريني عريَها المرئيَّ مرآةً من الذهبِ /
يموجُ عليَّ سنبلُها /
تمدُّ إليَّ كفين من الفلِّ /
وتفترُّ افترارَ النبعِ /
ها كفايَ ينتحبان في إطراقةِ المحلِ

* * *

واعديني مــع الصدى
واكتبيني على الحجرْ
واخطفيني من المدى
واسكبيني مــع المطر

حمص – ١٩٨٦

★ ★ ★

قصّة :

كلمات حب في الدفتر

حسني سيد لبيب

ارتعشت يده . غار قلبه . أحب أن يعبث بحاجيات عفاف . ماذا يحوي هذا المكتب الصغير ؟. حرص على أن يلج باب غرفتها دون أن يسمع له صوت ، رغم أن البيت خال . تردد . حملق في الصورة التي يحيطها اطار مذهب ، كأنه اكليل يتوج العروس . رنا الى الصورة .. ابتسامة حانية ، ونظرة ملائكية ؛ وشعر منسدل على الكتفين كالليل الدافيء . اقتعد كرسيها . ذعر . ارتعد . تدخل فجأة . تبتسم . تتكيء بمرفقها على المكتب ، تسند وجهها على كفها . الابهام والسبابة يرسمان الرقم سبعة . الابتسامة تزغرد في العينين .. « ما شأنك

بحوائجي .. ولم تتدخل في حياتي الخاصة ؟ » . يحملق في الفراغ الذي حوله . قبضة يده تخبط المكتب بقوة . شعره الهارب الى الوراء تاركا جبهة أعرض ، يقشعر . يكفهر وجهه . أيرد عليها ؟. ماذا يقول . مفتاح المكتب قابع في يـده المرتعشة . يتوسل الى الصورة التي تشاغله . ماذا يحوي المكتب من أسرار ؟. يود أن يستكشف عالمها الخـاص .

في الصبا ، كانا يتشاجران لأتفه الاسباب ، الاخت الشقية كبرت.. عفاف كبرت . تكور النهدان ، واتسق القد . جرى ماء الانوثة في جسدها ، لكنها أبدا ظلت عفيفة طاهرة ، خفيفة الظل ، رشيقة القوام ، رائعة الجمال . شعرها الفاحم يتبدل من حال لحال . يبدو كالليل الدافيء حين يشرق محياها بالابتسام ، ويبدو كالموج الصاخب حين يغلف ملامحها الشجن .

المفتاح يا رفعت في يدك ، ماذا تنتظر ؟. لماذا أنت خائف ؟. ألأنك لم تستأذن . أم لأنك وحيد ، والبيت خال ؟. الأم تعزي احدى الجارات ، والأب في العمل ، وأنت وحدك . اعترتك رغبة غامضة في المكوث بالبيت . قد تكون اجازة استجمام من رتابة العمل . لكنك تحفزت منذ المساء كي تفتح المكتب ، وتتعرف على محتوياته . لا تخف من عفاف . عفاف بنت طيبة . أنت تعرف طبعا هذه الطيبة . كثيرا ما يدب الخصام بينكما ، لكنها في النهاية تحطم عنادك ، واصرارك على القطيعة ، وتجبرك على التحدث معها .. فلماذا أنت خائف ؟. هي أختك الطيبة ، وعليك أن تتعايش مع عالمها الخاص .

يضع المفتاح على المكتب • يرجع بجذعه الى الوراء • يحملق في سقف الغرفة • يتحسس الجبهة العريضة • صداع يحفر الألم في رأسه • يفرك الجبهة بأنامله • في عينية غشاوة • تبدو الغرفة كما لو أن الضباب قد تكثف في أنحائها • الغرفة هادئة هدوءا غريبا • ينهض عن كرسيه • يتمشى في الغرفة جيئة وذهابا • النظرات مثبتة على المكتب المغلق ، يستفزه السر الكامن • انه متردد ، والمفتاح مصلوب على المكتب !•

تنجذب عيناه الى ملف أحمر يعلوه التراب ، موضوع على كرسي صغير بجوار المكتب • يتناول الملف • ينفض التراب عن غلافه • يفتحه• مكتوب في وسط الصفحة الاولى (بسم الله الرحمن الرحيم)• يقلب الصفحة • يقرأ العنوان (قالوا عن الحب)• كلمات قيلت هنا وهناك ، جمعتها بمهارة وذكاء • انه خط عفاف مائة بالمائة • هذه النون المقلوبة ، وتلك الميم ذات الدائرة الضيقة المنمنمة ، مكتوبة بخطين مختلفين حسبما يحلو لعفاف أن تكتب الميم • فهي ميم حائرة بين أن تشبك بدائرتها الصغيرة خطا أفقيا ، أو تلوى بخط رأسي • انه خط عفاف • يشرد • هل عرفت عفاف الحب ؟• هل أحبت ؟• أم هي كلمات سطرتها خيالات المراهقة ؟• كيف تخونه ؟• هذه خيانة • انه يعلم أنها لم تعرف الحب قط • في كل أحاديثها معه ، لم تتطرق الى كلمة الحب • هذه الكلمة منبوذة ، مهجورة •• لم يألفها مجلسهم العائلي •• اللهم الا حب الوالدين والناس • أما الحب بين الجنسين فأمر مهمل •

يشعل لفافة دخان • ينفث الدخان من صدره كأنه يزيح عبئا ثقيلا • سألته خطيبته ذات مرة :

ـ أتحبني ؟•

ابتسم ساخرا :

ـ لست أؤمن بالحب •

ـ تكرهني اذن ••

ـ لا •• أخلص لك • لكني لم أفكر قط في أن تكون لي علاقة غرام بامرأة •

ـ لكني خطيبتك ••

ـ وزوجة المستقبل •

ـ وحبيبتك ••

صمت • لم يتعود على لغة الغرام • متزن هو ، متعقل • يتراءى له الحب كعملة صدئة في سوق العلاقات العامة • قد يكون مخطئا ، ولكنه يكره النفاق • اختلطت كلمة الحب في ذهنه بكلمات النفاق والمجاملة والمداهنة • قطع الصمت وقال :

ـ يكون الحب بالسلوك والمعاشرة والتفاهم •• ليس الحب كلاما فحسب •

جال هـذا الحوار بخاطره ، وهو يتلو كلمات الحب المأثورة ، المكتوبة بخط عفاف العفيفة الطاهرة • بنت شقية هي ، وذكية • لم تنطق بكلمة الحب أمامه ، لكنها ضمنتها تلك الكراسة التي تستأمنها على مشاعرها • ألا تدري أن يدا سوف تعبث في الخفاء ؟• ألا تعرف أن رفعت سوف يقرأ ما تكتب • ويبتسم لهذا الخاطر ، لكنها ابتسامة حزينة باهتة !•

في الصفحة المقابلة يقرأ رأي أخته في الحب . انه أسلوبها ، وتلك أخطاؤها النحوية . تبدأ هذه السطور .. « يجب أن نزرع الحب في قلوب الناس » . تشده العبارة ، فيستغرق في القراءة .

وفي الصفحة التاليــة قصيدة غزلية لنزار قباني ، منقولة بخط منمق . يقرأ كلمات غزل في نهدي المرأة .. أواه !.. عفاف تقرأ مثل هذه الكلمات ، وتكتبها أناملها الرقيقة !. المفاجأة تذهله ، تزيد من حدة الصداع . عينا عفاف تنظران اليه من خلال اطار الصورة ، هما عينان كحيلتان ، عينا فتاة رشفت من كأس الحب . المشهد يتجسد أمامه .. كان حبيبها ينتظر عند باب الكليــة كل يوم . مواعيــد المحاضرات غير منتظمة ، والرقابة غير مجدية . والحجج كثيرة . لا تستطيع قوة أن تمنع انتشار الحب . ليس في مقدوره أن يمنع عفاف من ارتشاف الحب . الشعر الأسود المنسدل على كتفيها يبدو كنقاب يرفع عن وجهها ، فيتعرى الوجه الصبيح .

يضيق بوقفته . يجلس . يضع الكراسة على المكتب . يشرد . تختلط المعاني داخل رأسه .

عاد يقلب صفحات الكراسة . ذكريات أم كلثوم منسوخــة في صفحة كاملة . وفي صفحة أخرى يقرأ عن (عجائب الدنيا السبع) . ثم يعثر على قصاصة ورق من احدى المجلات ، تتضمن تفسير آية قرآنية . تهدأ الزوبعة . يثق بأخته .

عروس طاهرة . عفيفة . ترفل في ثوب الزفاف الناصع البياض . الطرحة بيضاء ، والابتسامة عذراء ، والزفة موكب نور . انه ينتظر هذا

اليوم • تزف عفاف أولا ، ويؤخر زواجه • تشنف أذنيه دقات الدفوف، ينتشي بمراسم الزفــة • أختــه كالشعاع الابيض يضفي على البيت سحرا عميق الأثر • أمه فرحانة ، مبسوطة • أبوه هادىء ، وقور •

سوف ينقشع الليــل الاسود البغيض • سوف يدفن الماضي • فليستبشر خيرا • أرادوها نكدا ، غيروا الزفة ، أجبروه على السير في سكة غبراء • لا •• عفاف أخته ، وسيفرح لها ، قريبا ان شاء الله !• غدا • اليوم • اللحظة • الجــو بارد • الصورة ترنو اليه ، كأنها تستعطفه • يود أن يبكي ، أحيانا تغسل الدموع همومنا •

يعود الى الكراسة ، الى كلمات الحب التي أشرقت من جديد • يقرأ رسالة كتبتها أخته ، لحبيب القلب طبعا • كتبت « حبيبي •••» • والاسم مطموس بخطوط متقاربة • يحملق • تجهــد عيناه • لن يستطيع قراءة الاسم • الاسم مطموس تماما • لا فائدة من المحاولة • ليكن أي رجل • المهم أنها عشقت رجلا ، عرفت الحب ، آمنت به • في كلماتها اشراقة ونور ونقاء • يحملق في الصورة • يشرد في البعيد • حالا تجيء ، وتتوسل • ها هي ترفل في ثوبها الأنيق • تزرع ابتسامة حب خضراء •• « والنبي يا رفعت ، لا تزعــل مني • شاب طيب ، وسيتزوجني » • يبتسم • يعود الى الكراسة بعد أن احتضن الفراغ الهائل الذي احتواه • تريدين أن تصبحي مؤلفة يا عفاف ، وتتكلمين عن الحرية ، أم تبحثين عن الفوضى ؟•

يقرأ قصيدة تتغنى بحب مصر • ثم كلمة كتبتها عن صديقاتها ، كتبت أسماءهن • ثم ينجذب الى مقال قصير ، مكتوب عنوانه بالأحمر

القاني .. (الحب والمـوت) . كتبت عن الحب والموت ، وربطت بينهما ، مزجت بين المعنيين .

يفيق على صوت رنين الهاتف . تلومه خطيبته على تغيبه . تخاصما منذ أسبوع . كان عنيدا ، متشبثا برأيه . تحاول أن تغير من طبيعته . يعتقد أن الرجل صاحب الرأي ، وينبغي ألا ينصاع الى مشورة امرأة. ولكن شيئا ما ، تغير في نفسه الآن . لا يدري ما هو ؟؟. لكنه يشعر بجبل الكبرياء يتحطم ، ويتهاوى . ينتشي بصورة خطيبته التي انتشلته من الجب الذي وقع فيه . كان رقيقـا معها ، وخيل لها ــ لفرط دهشتها ــ أن الصوت ليس لرفعت ، وانما صوت ملاك هبط من السماء !.

يعود منتشيا بعد المكالمة . يتذوق الكلمات . بعض الجمل يعيد قراءتها .. (الحب والموت) .. معاني جديدة تطرأ على ذهنه ، وكان عفاف فيلسوفة . عبارة مبهمة تقول : « قد يفضي الحب الى الموت ، وقد يفضي الموت الى الحب » .. ثم عدة نقط ــ كأنها آثرت أن تكتم السر في أعماقها .

يخشى أن تجيء وتسأل عن رأيه ــ هكذا ظن ــ فيرتج عليه القول . يمسك بالقلم ويتفكر فيما ينبغي أن يقول . ينتقي صفحة خالية في آخر الكراسة . يكتب :

« أختي عفاف .. أعجبتني الكراسة ، لكن كلمات الحب .... » .

لم يستطع أن يكمل . يتردد . يرتعش القلم بين أنامله . يحس ببرودة تلفح وجهه . يخشى أن تصاب عفاف بنوبة برد وهي نائمة .

يقف • يخطو • يقترب من الفراش • يسحب الغطاء • يدثر الساقين العاريتين ، ليصون عفافه ••• وما احتضن الغطاء الا الفراغ !•

الفراغ هائل ، مارد •• والصمت رهيب ، كئيب ••

يعود الى الكراسة • يشطب ما كتب • يطمس الكلمات • ثم يرنو الى الصورة • يستعطفها كي تغفر اساءته •

يتملى فيما طمس من كلمات • يجد الصفحة مشوهة • سوف تغضب عفاف من هذا الافتراس الهمجي لمشاعرها • يقطع الورقة بحيث لا تؤثر على أناقة الكراسة •

يضع الكراسة في مكانها داخل الملف • يعيد الملف الى مكانه فوق الكرسي الصغير • يتناول المفتاح • يرتعش المفتاح بين أنامله • ينظر الى الصورة مليا ، ثم الى الفراش الخالي !•

وفي معبد الصمت العريق ، يتناهى الى سمعه صوت هامس ، ملائكي النغمة •• حبنا أقوى من الموت •• حبنا أقوى من الموت !•

وظل المفتاح مصلوبا بين أنامله ••

ولا يزال الفراش خاليا ••

والصورة تتألق ، تزهو ، تشع نورا في وجدانه •

((القاهرة))

★ ★ ★

حكايات لإمرأة تريد النوم

صبحي دسوقي

– ١ –

يمتزج الرحيل بدمائي ، أكرهه ، منذ اللحظة التي قذفني باب منزلنا خارجا ، أدمنت الرحيل فأصبح بطريقة ما كالماء والهواء لا أستطيع التخلي عنه ،

ارسل لها ورقة بخط مشوه .

ــ لا تأخذي الحزن مني سيقتلني الفراغ .

تعود الي الورقة وقد كتب في أسفلها بخط مشابه لخطي .

ــ لن يقتلك الفراغ بل القلب .

— ٢ —

قالت بدهشة : كم أنت محتاج للحب والحنان .

ورحلت دون أن تسمع خفقان قلبي .

جارحة حين انتظرك ولا تأتين ، جارحة حين تمر الساعات وأنا بانتظار صوتك ولا أسمعه .

جارحة حين ترحلين دون وداع . حين لا ترتفع يداك بالتلويح ، حين لا تمتد يداك لتزيلا غابات الحزن من داخلي .

تحاصرني عيناك ، أصرخ لهما : أحبك .

أصنع لك معطفا لشتاء بارد طويل ، أتسكع في وجهك ، تبعدينني، نشرب اللفافة معا ، أتسكع معك وأنا صامت ، اتكأت على صدري وكنت ترتجفين ، خبأتك فيه لأهبك الدفء وعندما بحثت عنك كنت قد هربت من جديد .

— ٣ —

في المرة الأولى صرخت ، في الثانية أجبروها على الصمت ، في الثالثة والرابعة أجلسوها عارية وأحاطوا بها ، في المرة العاشرة جلست حزينة تنتظر قدوم طفل غريب عنها .

— ٤ —

نظر باكتئاب عبر زجاج النافذة الى الشارع الخالي فأبصر يدا مدماة تقفز على الرصيف تجولت عيناه في الشارع ثم استقرتا على

الشجرة الوحيدة أمام منزله فشاهد يدا أخرى قد علقت عليها باحكام ، خبطت يد على زجاج النافذة ، فارتعد ، ابتعد عنها نفث دخان سيكارته ثم عاد الى مكانه الأول ، وبهدوء امتدت يده لتحطم زجاج النافذة ، سقطت الشظايا داخل الغرفة وخارجهـا ملونة بدمائه فاختفت كل الايدي التي تحيط به دفعة واحدة .

— ٥ —

أجهشت بالبكاء ، اقترب منها ضاحكا ، رفعت عينيها اليها :

همست : أنا ممثلة فاشلة .

مسح الدموع من عينيها وابتسم بمرح :

ـ لا عليك جربي ثانية .

شدت قامتها بثبات وحدقت في عينيه :

ـ أحبك .

ابتسم لها مشجعا .

ـ بحرارة أكثر .

ـ أحبك . أحبك .

قالتها مرارا واستسلمت له ، اعتصرها بين يديه وفتحت عينيها بخـوف .

همس : بحرارة أكثر .

أغمضت عينيها وبدأت تعيـد الكلمة ، اقتادهـا الى السرير ، استسلمت له وبدت كأنها في حالة من الهذيان .

ـ أحبك . أحبك .

وفجأة فتحت عينيها وازدادتا اتساعا بينما التصق الرعب بمحتويات الغرفة وماتت الكلمة على شفتيها .

ـ ٦ ـ

قادتني قدماي الى حانة المدينة الوحيدة ، كنت متعبا والاحباط يتداخل عبر مسامات جسدي ؛ أحسست بوحدة خانقة وبحاجة لجرعة هواء تريح قلبي المتعب . على أول كرسي قابلني ، استرخيت وطلبت خمرا ، دارت عيناي في المكان وتسمرتا على طاولة منزوية في ركن مهمل عليها ثلاثة رجال يغنون بصمت ذبيح وبلغة لا أفهمها ، حملت كأسي واتجهت اليهم ، قاموا لاحتضاني ، لم تكن لدينا لغة مشتركة ، حتى الاشارات فشلت في اقامة جسور اتصال بيننا ، اللهم الا لفظة .

ـ صديق . كويس .

تصلني مكسورة ، كانت غربتهم قاتلة ؛ يغنون بأصوات حزينة ، حاولت أن أجاريهم الايقاع ، فشلت ، تجرأوا لوجودي بينهم فنهض أصغرهم وبدأ يرقص بينما ارتفع صوت آخر بالغناء واكتفى الثالث باصدار تعليمات اليهما بضرورة التزام الهدوء .

نهضت لأرقص معهم ، أو حملني أحدهم ، لا فرق ، المهم وجدت نفسي غريبا أقاسمهم غربتهم ، غنيت بلغة ما فهموها ، غنيت للحب الهارب مني ؛ لحلمي المتكسر ، لصقيع جسدي الباحث عن الدفء لغربتي القاتلة ، ثم اتحدت مشاعرنا حين استسلمنا جميعا للبكاء ،

الدموع وحدها امتلكت اللغة المشتركة والاحساس المشترك بدموعنا غسلنا عذاباتنا وغربتنا .

وبعد منتصف الليل وجدت نفسي مرة أخرى وحيدا أجر بقاياي الى منزلي البعيد ،

- ٧ -

عندما حدقت في المرآة ارتسمت الدهشة واضحة على وجهها الذي اكتسب شحوبا مخيفا تلفتت حولها مذعورة قفزت عن الكرسي ، اصطدمت بالحائط ، دفعت بيدها الباب فاستحال جدارا ، ماتت الصرخة على شفتيها ، شعرت بقوة خفية تدفعها للنظر الى المرآة ، وجهها محاط بعشرات الوجوه الغريبة ، صرخت ، صرخت بينما كانت كل الاشياء المحيطة تتحول الى جدران ، جدران صماء .

- ٨ -

يسير الى جواري وحولنا تحلق عشرات الرجال ، فتحوا الباب فاستقبلتنا مجموعة أخرى ، تلمست يده :

ـ انني خائف .

شد على يدي بقوة :

ـ لا عليك . اصمد .

أعادوا التحقيق معه للمرة العاشرة ، الاسئلة ذاتها واجاباته كذلك ، قالوا أنه غبي ، يتابع صمته :

ـ ما رأيك بغريب .

يفاجأ بالسؤال ، يجيبهم هامسا .

ـ أحبـه .

تتحجر عينا رجل بدين وينتصب ابتسامة وهو يقترب منه .

ـ وأنا أحبك أيضا .

يتراجع مذعورا ويلتصق بالجدار ، يقترب منه الرجـل أكثـر ، يغمض عينيه بينما يعلو صوت البدين خلفه وجسده يلتصق به تماما .

ـ وأنا أحبك أيضا .

يرتدي البدين ثيابه بقرف ويبصق ، يقترب الجميع منه ،

ـ هل اتفقنا ...؟

ـ أجل .

ـ قل أنك ستعترف بكل شيء .

يغمغم بألم بينما تتركز عيناه على وجهي

ـ أجل .

يحملونه خارج الغرفـة ، يقترب الجميع مني ، يلتصقـون بي وأتمتم بألم :

ـ أجل يا صاحبي .

ـ ٩ ـ

في كل يوم وبعد أن تتجاوز الساعة الثانية بعد منتصف الليل ، تجلس لتتأمل الظلام أو القمر ، وتأتي ، هكذا وبكل بساطة ، لم تعد

تذكر متى بدأ ذلك ، تجذب كرسيها بدون كلام وتجلس لتتأمل معك الظلام أو القمر ، تطلب قهوتها ، ترشف منها بصمت ، تسمعها آخر ما كتبت عنها ثم تغادرك دون كلام وتنتظر مجيئها بشوق مراهق لفتاة أحلامه ، قالوا تزوجت ، وقالوا انتحرت ، وقالوا قتلت لكنك ما زلت تنتظر مجيئها كل يوم .

وفجأة عادت اليك محطمة ، جذبت الكرسي وجلست ، طلبت القهـوة وبدأت ترشف بصمت ، تشعر أنك بحاجة لدفن وجهـك بصدرها ، تبتسم لك تسمعها كل ما كتبت عنها وعن انتظارك المرير ، تنظر في عينيك وتستسلم للبكاء يتدفق دمعها شلال حب ، يغرق الزقاق .

تجذبك اليها وتمتد يدها بعصبية الى شعرك ، تزداد التحاما بها .

تقول لك : الحصى تؤلمني .

تحاول أن تزيح الحصى لكن الصراخ يمنعك من الاسترسال في المحاولة ، كل الابواب فتحت ، عشرات الرجـال ، والنساء بدأوا الصراخ ، جسدهـا يرتجف فيزداد التصاقا بك ، تنغرز الخنـاجر بجسديكما فيندفق الدم الاحمر ويغرق الزقـاق بينما كان الصـراخ لا يزال يملأ مسمعيكما .

الرقة ١٩٨٠

★ ★ ★

آفـاق المعـرفـة

حـركـات التحـرّر العـربيـة

تـبين براثن الحلفـاء
ومنـاورات دول المحـور
في الحـربين العـالميتين

محـمّـد عـرب

مذكرات الفريق أول

سعد الدين الشـاذلي

محمد صادق العبسي

جــولـة الشهــر

في آفـاق

الثقـافـة العـالميّة

كمال فوزي الشرابي

حركات التحرّر العربيّة بين براثن الحلفاء ومناورات دول المحور في الحربين العالميتين

محمد عقرب

ما تزال قضية تحقيق الوحدة العربية الشغل الشاغل لكل عربي يطمح الى الامن . بل إن هذه الوحدة اذا تجردت عن المساحة فهي وحدها التي ستحقق للعرب كرامتهم وحريتهم ، كما ستتيح لهم الاسهام في الحضارة العالمية المعاصرة . واذا كان مثل هذا الحلم الذي راود اجيالا كثيرة لم يتحقق حتى الآن ، فان السعي لتحقيقه ليس بالامر المستحيل طالما بقي هدفا واملا منتظرا . بل ان التجزئة وما ينجم عنها من مآس جديدة ، يفرض علينا ان نسعى بجد ونشاط لتحويل الحلم الوحدوي الى واقع قائم . ومن المؤسف ان لا نتعظ سريعا ، وان يطول انتظارنا للحلم ،

ومن المؤسف أن نتمنى أن تكون لنا سوقنا العربية المشتركة كما أصبح لأوربة ذات اللغات المختلفة والدول المتحاربة حتى الأمس هذه السوق . ومن المؤسف ان نتمنى ان يكون لنا حلفنا العسكري العربي مثل اي مجموعة من الدول التي تعاني نفس الهموم وتتعرض لنفس الاخطار ، فلا يكون لنا ذلك ، رغم اننا نواجه العدوان مباشرة . فالطيران الاسرائيلي حلق حتى الآن فوق معظم العواصم العربية وضرب فيها أهدافا . ورغم اسفنا لإبطائنا في تحقيق هذا الهدف فان الوحدة ستظل قدرنا ومصيرنا ومستقبلنا . واذا لم يحققها جيلنا فان الاجيال القادمة ستحققها بكل تاكيد . لاننا اذا لم نتعلم من الماضي فلا بد للاجيال القادمة ان تتعلم . إن اعداءنا يثقون بأن الوحدة هي المصير الحتمي لشعوبنا ولكنهم يحاولون ان يؤجلوا هذا المصير الحتمي لاطول فترة ممكنة . وهم واثقون بأنهم سيظلون بخير مادمنا نعاني من شرور التجزئة . ولذلك كان شعار كل من يرغب في السيطرة على ثرواتنا بعضها أو كلها هو « فرق تسد » . وهذه بديهة تعلمناها منذ الطفولة في مدارسنا ولكننا لم نتعلم منها الكثير كما يثبت الواقع . ولعل الوثائق التي قدمها « مركز دراسات الوحدة العربية » بنشره لكتاب الدكتور علي محافظة « موقف فرنسا والمانيا وايطاليا من الوحدة العربية ، ١٩١٩ ــ ١٩٤٥ » ما يفيدنا ويفتح عيوننا ويذكرنا بحقيقة موقف وسياسات هذه الدول من الوحدة العربية . ويجب ان ننوه قبل الدخول في التفاصيل ، بأنه كان لهذه الدول موقف واحد لا يتغير من الوحدة العربية وسياسات متنوعة لبلورة هذا الموقف وتعميقه . ولذلك فان موضوع هذه الدراسة سيكون حول سياسات الدول الاستعمارية لفرض التجزئة . وان هذه السياسات يجب ان يكون موضوع اي دراسة لان للاستعمار والامبريالية الحديثة وما يتفرع عنهما موقف ثابت من الوحدة العربية لا يتغير . وليس لها « مواقف » وهذا ما نؤكد عليه ، كما أكد عليه المؤلف .

السياسة البريطانية والفرنسية في المشرق العربي :

لقد وقع الحلفاء كما نعرف على وثائق وافقوا فيها للشريف حسين على تأسيس دولة عربية موحدة في آسية . ولكنهم خذلوه بعد ان انتصروا ، لان المقاومة العربية تجزأت وانقسمت على نفسها وضاعت وسط اغراءات الحلفاء . واعقب هذا التفتت تقسيم البلاد العربية واحتلالها. واصبح مصير الشريف حسين قائد هذه الثورة بين يدي بريطانية التي لم تتورع من نفيه الى جزيرة مالطة . وكانت النتيجة مرة على العرب ، وعلى الذين وثقوا بوعود الحلفاء . لقد كان العرب ضعفاء فمن يهتم بالضعفاء ، ومن سيهتم بالمفاوضات معهم . وهل افاد الرجاء باسم العرب وباسم امانيهم القومية شيئا .

لقد حاول فيصل ان يتنازل ، ان يناور ان يختار اهون الشرور فوافق على انتداب واحد انكليزي أو فرنسي اذا كان لا بد من الانتداب على دول المشرق العربي . وحين رفضت بريطانية ذلك اقترح على لويد جورج ان تتحمل فرنسة المسؤولية في جميع الاقطار العربية » وقال : « واذا كان الفرنسيون يستطيعون تحمل المسؤولية في ما يختص بفلسطين والعراق والبلاد العربية حتى البحر الاحمر والبحر المتوسط ، فان العرب سيوافقون على ذلك ، لانهم لا يكرهون الفرنسيين كراهية خاصة . ولكن يجب ان تكون هناك دولة واحدة فقط » . ص ٧٦ .

كان فيصل يريد ان يبقي على وحدة اقطار آسية العربية باي ثمن ولكن هدف الاستعماريين كان مختلفا . وكانت فرنسة وبريطانية تقدران بان مثل هذه الوحدة حتى في ظل الانتداب أيا كان شكله ستهددان مستقبل الاستعمار . وكان بوانكاريه رئيس جمهورية فرنسة قد اعطى رايه في اقامة مثل هذه الدولة العربية الموحدة من قبل اذ قال « إن هذه الامبراطورية العربية الكبرى لا توحي الي بالاطمئنان ، واخشى

من تأثيرها السيء على مستعمراتنا الافريقية ، واود أن لا اراها تخرج الى حيز الوجود » ص ٤٣ .

لقد استنتجت فرنسة بأن الامير فيصل لن يكون مناسبا لمشاريعها التقسيمية في المستقبل حتى ولو قبل بالانتداب . ولذلك قررت اخراجه من سورية بعد ان انتخب باجماع وطني ملكا على سورية . وقد رفض فيصل الانتداب الفرنسي على سورية بعد أن عرف بنوايا الحلفاء القاضية بتقسيم آسية العربية فيما بينهم . وقد اعلن روبير دوكيه الذي كلفه كليمنصو باقناع فيصل بقبول الانتداب الفرنسي على سورية عن فشل مهمته بهذه العبارة .

« إن التجربة التي خضناها تؤكد انه اذا كان باستطاعة الامير ان يساعدنا على الاقامة في البيت الذي بيع لنا والذي لم نتسلمه بعد . فلن يكون هو الشخص الذي سيعطينا المفاتيح » ص ٦٨ . وعلى ضوء هذا الاستنتاج . قررت فرنسة أن تبدأ مرحلة جديدة في سياستها الرامية الى الهيمنة على سورية بالقوة العسكرية .

فرنسا وسياسة تجزئة التجزئة :

قررت فرنسة التخلص من الملك فيصل وهذا ما حدث بعد احتلال سورية . وبعد ان استتبت الامور بدأت بتقسيم سورية ففصلت لبنان عن سورية ثم انشأت الدويلات السورية المعروفة . ونشطت في اذكاء نار الفتن بين الطوائف على امتداد البلاد السورية . حتى ان غابرييل بيو الذي شغل منصب المفوض السامي للجمهورية الفرنسية في سورية ولبنان عام ١٩٣٩ ، والذي كان مشبعا بشعار « فرق تسد » كما يقول. استهجن هذه الاساليب الحقيرة التي كان يتبعها بعض الفرنسيين للسيطرة على البلاد والعباد . وهو يقول « لقد تشبعنا من خلال تربيتنا التقليدية بمبدأ (فرق تسد) كما ان تقسيم الطوائف والتنافس على

المصالح الشخصية يبدوان للفرنسي العادي فرصة ثمينة لحكم البلاد بسهولة ويسر . كان كثيرون من معاوني ، والعسكريون منهم بخاصة ، يعتقدون بذلك . وكنت اعرف منهم الميكافيللي الذي لا يتورع عن اذكاء نار الفتنة والاحقاد بين الاقليات . ولم يكن من السهل علي دوما احباط مؤامراتهم وكنت اعتبر مثل هذه الاساليب الادارية اساليب حقيرة وخطيرة . اذ لا بد من تحقيق التوازن الضروري في ظل السلام والانسجام ، وليس عن طريق خلق المنازعات المعدة إعدادا دقيقا » ص ١١٥ .

وان احد اعضاء لجنة الانتداب الدائمة التابعة لعصبة الامم ارقته فيما يبدو كثرة التقسيمات والدويلات التي انشأتها فرنسا ، وقدر بانها ستؤدي الى نتائج كارثية على مستقبل سورية . فوجه هذا السؤال الى المندوب الفرنسي « اليس من المحتمل ان تثير هذه التجزئة قلق الشعوب السورية ؟ لانه اذا اصبحت تجزئة سورية نهائية ، واذا ضعفت العلاقات بين دولها بصورة مفرطة فان مقاومة البلاد للاخطار الخارجية ستغدو سرابا » ص ١٠٧ .

وقد « برر المندوب الفرنسي هذه التجزئة بالدفاع عن مصالح الاقليات » ص ١٠٨ . اي انهم حسب المنطق الفرنسي المزعوم والمعلن لم يكن هدفهم « جعل مقاومة البلاد للاخطار الخارجية سرابا » . ولكن هذا ما كانوا يهدفون اليه بالواقع .

لقد حاولت الدول المنتدبة ان تمزق العرب بقدر ما كانت تظن بأن هذه السياسة تخدم مصالحها . ولهذا سعت فرنسة الى تقسيم سورية طائفيا ، والى ربط مصير بعض الطوائف بفرنسا بقدر ما كانت هذه الطوائف تصدّق وعودها . ويتضح من التعليمات التي بعث بها أوستيليبريان وزير الخارجية الفرنسي الى الجنرال غورو في ١٧ آذار عام ١٩٢١ محتوى هذه السياسة . فهو يقول في رسالته « ان استقلال لبنان الكبير الذي اعلناه في السنة الماضية (والذي ينبغي ان نحترمه

بدقة) هو البرهان الاول على سياستنا . فهذا البلد المسيحي خليق بان نقوده كليا الى ثقافتنا ، وان يعتمد علينا فيما بعد ، دون اي نوايا مخيفة ، وان يمثل في الوقت نفسه نفوذنا التقليدي في الشرق . ولا ينبغي ، على اى حال ، ان نفرق هذا العنصر المسيحي في المحيط العربي المسلم الذي يفوقه كثيرا في العدد . وعند تنظيم الانتداب ، لابد للبنان من أن يقف على قدم المساواة مع سورية رغم صغر مساحة اراضيه . » ص ١٠٧ .

وبما ان السياسة الفرنسية كانت تهدف الى خلق دويلات غير قادرة على الحياة بدونها ، فقد قام جدل حول ضم طرابلس الى لبنان او ابقائها خارج نطاق الدولة اللبنانية . وصارت مشكلة طرابلس محيرة للفرنسيين . وابدى وزير الخارجية الفرنسي قلقه في نفس الرسالة حول هذه المسألة التي رأى ان يؤجل البت فيها . فقال « ينبغي ان تدعونا الاسباب نفسها الى إعادة النظر في مسألة طرابلس . ويبدو انه من المتعذر جني ثمار السياسة آنفة الذكر ، إلا اذا ظلت اكثرية السكان مسيحية . وربما تعرضت هذه النسبة للتعديل في حالة ضم منطقة طرابلس الى لبنان . ومن المفضل ان تكون المنفذ البحري لمنطقة حمص ـ طرابلس . وعلى اي حال ليس بالاستطاعة الحاق طرابلس بدولة دمشق التي يجب أن لا تطوق لبنان » ص ١٠٧ .

فالأهم هو ان تظل فرنسة قادرة على تطويق سورية ولبنان .

المناورات البريطانية لمنع الوحدة العربية :

كانت بريطانيا بحكم تجربتها الاستعمارية الطويلة وخبرتها اكثر حذرا واكثر وعيا للحدود التي تستطيع ان تمارس التجزئة فيها بدون الاضرار بمصالحها . ولذلك اكتفت بانشاء مملكة شرق الاردن والعراق . وسعت الى ضرب الحركات الوطنية ببعضها . واستخدمت الوطنيين لتنفيذ سياساتها الاستعمارية بغية شق الصف الوطني . كما سعت الى

تنمية النعرة القبطية في مصر .. وكذلك قامت بفصل السودان عن مصر ، رغم ادعاءاتها المتكررة بتأييدها ومساندتها لدعاة الوحدة العربية . لان بريطانيا كانت تقدر بأن معارضتها لطموحات العرب الوحدوية لن يحقق لها غير العداء . ولذلك اكتفت بوضع العراقيل مستفيدة من الواقع العربي بالذات لمنع تحقيق مثل هذه الوحدة . فكانت تشترط لتأييد الوحدة اتفاق الحكام العرب عليها . وهذا الشرط الذي راهنت عليه طويلا هو الذي كان يساعدها على رد الكرة الى المرمى العربي باستمرار ، كما انها كانت تهدف من وراء هذه السياسة الى احراج فرنسة التي كانت سياستها تقوم صراحة على التجزئة . وان الفقرة التالية من خطاب ايدن في بلدية لندن عام ١٩٤١ يمكن ان تعبر اصدق تعبير عن طبيعة المناورات البريطانية والدهاء الذي تميزت به هذه السياسة .

قال ايدن في خطابه « إن لبريطانية تقاليد طويلة من الصداقة مع العرب . وهي صداقة اثبتتها الاعمال وليس الاقوال وحدها . ولنا بين العرب عدد لا يحصى ممن يرجون لنا الخير . كما ان لهم هنا اصدقاء كثيرين ... وقد قلت منذ ايام في مجلس العموم ان حكومة جلالته تعطف كثيرا على اماني سورية في الاستقلال . واود أن اكرر ذلك الآن . ولكنني سأذهب الى ابعد من ذلك فاقول إن العالم العربي قد خطا خطوات عظيمة منذ التسوية التي تمت عقب الحرب العالمية الماضية . ويرجو كثير من مفكري العرب للشعوب العربية درجة من الوحدة اكبر مما تتمتع به الآن . وان العرب يتطلعون لنيل تأييدنا في مساعيهم نحو هذا الهدف . ولا ينبغي ان نغفل الرد على هذا الطلب من جانب اصدقائنا . ويبدو أنه من الطبيعي ومن الحق وجوب تقوية الروابط الثقافية والاقتصادية بين البلاد العربية وكذلك الروابط السياسية ايضا .. وحكومة جلالته سوف تبذل تأييدها التام لاي خطة تلقى موافقة عامة . » ص ١٦١ .

لقد حاولت بريطانية في ظروف الحرب العالمية الثانية ، وفي اوج صراعها مع المانية على مستقبل العراق ، ان تكسب الرأي العربي الى جانبها بادعاء تأييدها لاماني العرب القومية . وهذا اقصى ما ذهبت اليه في سياساتها الاستعمارية . حيث لم تذهب الى اكثر من تأييد « الروابط الثقافية والاقتصادية . والسياسية » وهي تعرف بان مثل هـذه الروابط ستظل هشه في ظل التجزئة . ولن يكون بوسع هذه الروابط حتى وان تحققت ان تهدد مصالحها . اما مسالة اقامة تحالف عسكري عربي أو جيش عربي موحد فهو الشيء الذي لم يرد بالبال اطلاقا لان مثل هذا الجيش وحده هو الذي سيتمكن من تحقيق سيادة العرب على اوطانهم . ومع ان بريطانية سعت بعد الحرب لاقامة احلاف عسكرية مثل « حلف بغداد » الا انها لم تفكر اطلاقا باقامة حلف عربي منفصل . خوفا من تطور مثل هذا الحلف الى قوة تشق الطريق الى امة عربية واحـدة .

لقد ذهبت بريطانيا الى اقصى ما تستطيع الذهاب اليه بتأييـدها لانشاء جامعة الدول العربية ، بل انها توسطت لدى بعض الاطراف من العرب لاقناعهم بقبول ميثاق الجامعة . لانها كانت تريد ان تمتص طموحات الوطنيين الوحدوية من ناحية . ولادراكها من ناحية اخرى بان الجامعة لن تكون اكثر من متنفس للتعبير عن هذه الطموحات . اي انها ستكون اقل خطرا من حديقة هايد بارك ، ساحة مغلقة للخطابة وبعيدة عن آذان الجماهير العربية . وهكذا استمرت الجامعة كما بدأت ساحة للعراك السياسي . وسوقا للنشر العربي ، والبلاغة العربية .

السياسة الفرنسية في المغرب العربي :

ان توجهات السياسة الفرنسية في المغرب العربي تستوجب بحثـا خاصا لما لهذه المسالة من اهمية ، ولما لها من تشعبات مـا زالت تطرح نفسها على السـاحة العربية تحت اسماء واشكال مختلفة . ولكن نظـرا

لطبيعة البحث وهدفه ، فانني سأحاول ان أشير الى ابرز النقاط في هذه السياسة وعلاقتها ببعض الطروحات الحديثة على الساحة العربية . وبما أن السياسة الفرنسية لم تخف أهدافها كما مر معنا . فلن من المهم معرفة الوسائل التي ركزت عليها في المغرب العربي لتحقيق هذه الاهداف . وسنبدأ من مراكش . ففي هذا البلد قام الماريشال ليوتي بانشاء «مدرسة اللغة العربية واللهجات البربرية » سنة ١٩١٣ بعد عام واحد من فرض الحماية الفرنسية على سلطان مراكش . وقد أوضح ليوتي الهدف من سياسته البربرية في تقرير بعث به الى وزير الخارجية الفرنسي في حزيران سنة ١٩١٥ جاء فيه : « ان من مصلحة فرنسا من الناحيتين السياسية والدينية أن تفرق أكثر من ان توحد ... وسياسة التفرقة في صالحنا ، وستكون احدى مراحل عملنا ولكنها مرحلة بعيدة » ص ٢١٩ .

ومن الجدير بالذكر ، ان السياسة الفرنسية لم تهدف بالاساس الى نشر التعليم ، بل الى القضاء عليه . وهذا ما صرح به المؤرخ الفرنسي غوتييه ، حيث اشار الى ان هم الاستعمار الفرنسي كان مكافحة اللغة العربية . ولذلك فقد وضع الفرنسيون أيديهم على الاوقاف الاسلامية التي كانت تقيم المدارس وترعاها بغية القضاء على التعليم . ولا يخفي دوتوكفيل هذا الهدف فيقول « لقد وضعنا أيدينا ، في كل مكان على هذه الاملاك (الاوقاف) ثم وجهناها غير الوجهة التي كانت تستعمل فيها في الماضي . لقد عطلنا المؤسسات الخيرية ، وبذلك تركنا المدارس تموت والندوات العلمية تندثر » ص ١٩٠ . وبذلك انتشرت الامية بين العرب بعد أن كان كل العرب في الجزائر مثلا يجيدون القراءة والكتابة ، كما يعترف بذلك الجنرال فاليز سنة ١٨٣٤ ، اي في الفترة الاولى لاحتلال الجزائر حيث قال « كل العرب يعرفون القراءة والكتابة ، حيث هنالك مدرستان في كل قرية » ص ١٩٠ .

ولكن رغم جهود الاستعمار الفرنسي في القضاء على التعليم ، فقد بقيت بعض المدارس قائمة ولذلك لجأ الفرنسيون الى افتتاح بعض

المدارس لمحاربة انتشار اللغة العربية الفصحى ، وتمزيق وحدة عرب المغرب والمشرق بتدريس اللهجات العامية المحلية في المدارس العربية ، وبتدريس البربرية وتوحيدها ووضع قواعد صرف ونحو لها ، رغم تنوع هذه اللغة ، وتعدد لهجاتها وكلماتها بين قبيلة واخرى . وقد صدر الامر القاضي بانشاء مثل هذه المدارس « بموجب مرسوم صدر في ١٤ تموز سنة ١٨٥٠ حيث اهمل تدريس اللغة العربية الفصحى وحلت محلها اللهجة العامية الجزائرية . وصدر قرار في ٢١ أيار سنة ١٨٦٥ بتعميم هذا النوع من المدارس الذي كان مقصورا على المدن ، وعلى الارياف . وقد منيت هذه التجربة بالفشل ، بسبب ضعف اقبال التلاميذ المسلمين على هذه المدارس . ولم يبق منها في عمالة الجزائر اي مدرسة من هذا النوع سنة ١٨٨٣ . » ص ١٩١ . فلماذا تم انشاء هذه المدارس ؟.

كان روبير دوكاي يقول « التعريب يعني نشر الاسلام ، وهذا يعني تعميق فكرة الجهاد ، ونشر لغة قد تكون أداة لنقل الافكار المعادية » ص ١٩٨ . ولذلك كما يستنتج الدكتور علي محافظة « انكب علماء اللغة من الفرنسيين على وضع قواعد الصرف والنحو للغة قبائلية (بربرية) بهدف محو الثقافة العربية الاسلامية لهذه الفئة من المسلمين الجزائريين تمهيدا لتنصيرها وربطها نهائيا بالثقافة الفرنسية . وبذلت البعثات التبشيرية جهودا كبيرة لتحقيق هذه الغاية ، ولكن دون طائل . وحاولت السلطات الفرنسية تشكيل « حزب الشعب القبائلي » لشق صفوف « حزب الشعب الجزائري » وتفتيت قواه ، واضعاف قيادة مصالي الحاج له ص ٢١٧ .

لقد كان الهجوم على العروبة والاسلام في المغرب العربي شديدا ، ولهذا أسبابه التي يشرحها الماريشال ليوتي بقوله « لما كان الاسلام سدى الوحدة بين العرب والبربر ولحمتها فينبغي تركيز الهجوم عليه وتخليص البربر من تأثيره ، وابعادهم عن نفوذه ، وضمهم نهائيا الى فرنسة ، وجعلهم على استعداد لان يلعبوا دورا فرنسيا خالصا ، ثم تبدلت الخطوة التالية بالقبائل المستعربة » ٢١٩ . وقد قال بعد استقالته « كنت اؤيد دوما العنصر البربري ضد العنصر العربي المنحل » ص ٢١٩ .

وقد خرجت اصوات فرنسية مثل غورنييه طالبت قبل بيغن الصهيوني بوجوب ترحيل عرب الجزائر الى الجزيرة العربية . ولذلك كان يقول « لا وطن للعربي سوى شبه جزيرة العرب » ص ٢٢٠ .

ان اهداف فرنسة ومحاولاتها لتمزيق العرب في المشرق والمغرب كانت واضحة ، وتمتاز بالصراحة . الا ان الوسائل التي اتبعتها وفشلت فيها كانت تمتاز بالغموض والمناورة . ولكن زوال الاستعمار الفرنسي هو الذي اتاح لنا فرصة الاطلاع على هذه الوثائق والتعرف من خلالها على طبيعة هذه الوسائل والاساليب . واذا كان قد غدا كل شيء واضحا الآن . فلماذا يحاول دعاة نشر اللغة العامية بدلا من اللغة العربية الفصحى أن يتستروا على اهدافهم الحقيقية بحجة المحافظة على التراث المحلي ، وسهولة هذه اللغة . وكأن اللغة هي مجرد فولكور تستخدم في المواسم . لماذا يسعى هؤلاء ومنهم المبدعون الى استعمال هذه اللغة المحلية مع رغبتهم الشديدة في ايصال اعمالهم الى كل انحاء الدنيا . وهل يعقل أن يسعى مؤلف الى التضييق على كتبه بحيث لا يرغب في نشرها بين أكبر عدد من الناس . الا يتمنى اي مؤلف ان تنتشر كتبه وتترجم الى كل لغات العالم . فلماذا يسعى بعض الكتاب الذين يسمون انفسهم عربا الى النشر باللغة العامية . ما داموا يضيقون على أنفسهم ، ويضيقون على امتهم . واظن بان الاهداف واضحة بحيث لا تحتاج الى مزيد من الشرح والتأويل . واذا كان الاستعمار الفرنسي بكل قواه قد عجز عن نشر العامية بين عرب المغرب فلن يكون مصير الدعوات الاخرى الا الفشل .

موقف دول المحور من حركات التحرر العربية :

لقد ارتبط موقف هذه الدول المعلن من قضية الوحدة العربية بمدى تأثير مواقفها الكلامية المعلنة على مصالحها في المنطقة العربية . وكانت هناك عدة أمور تحكم موقف كل دولة . فالسياسة الالمانية في عهد هتلر كانت تسعى للسيطرة على أوربة كهدف مباشر لسياستها العالمية . بينما

كان الايطاليون حلفاءهم يهدفون الى السيطرة على منطقة البحر الابيض المتوسط على اعتبار انه المدى الحيوي لايطاليا . وقد اصطدمت السياسة الالمانية بعد الحرب مع فرنسا بعد تشكيل حكومة فيشي وتوقيع الهدنة معها مما اضطرها الى مراعاة المصالح الفرنسية في مستعمراتها السابقة . وهذه الظروف ادت الى عجز السياسة الالمانية عن الالتزام بموقف محدد من القضية العربية حتى على المستوى الاعلامي . ومع ذلك فقد حاولت المانيا ان تفتح بعض القنوات مع العرب . فرحبت باقامة علاقات خاصة مع الحاج امين الحسيني مفتي القدس ، كما حاولت ان تدعم الحكومة العراقية بعد انقلاب رشيد عالي الكيلاني في العراق (١٩٤١) . الا ان هذه السياسة بقيت الى حد كبير محكومة بالتصارات وهزائم دول المحور . اذ كلما اصيبت دول المحور بالنكسات على جبهات القتال ، كان الالمان بشكل خاص وحلفاؤهم بشكل عام يندفعون خطوة الى الامام في تاييد القضايا العربية . ولكن هذه السياسات ظلت قاصرة عن تمثل الاماني العربية في احرج الظروف حتى على مستوى الاقوال .

وان التعميم الموجه الى الوزير الالماني المفوض في بغداد ، والصادر عن وزير خارجية المانيا فون نوبرات ، يمكن ان يعبر احسن تعبير عن فحوى هذه السياسة . فقد جاء فيه « ينبغي التعبير بشكل اوضح من ذي قبل عن تفهم المانية لاماني العرب القومية ولكن دون الادلاء باي وعود محددة .» ص ٣٢٩ .

ان دول المحور بشكل عام حاولت ان تستغل مجرد استغلال القوى الوطنية العربية لاضعاف الحلفاء واثارة المشاكل امامهم خلال فترة الحرب . وحين كانت المانية تحاول أن تخطو خطوة متقدمة باتجاه تأييد الاماني العربية ، كان يلح على ذلك الحاج امين الحسيني كانت تواجه هذه السياسة معارضة ايطالية وفرنسة . فقد كان منطق القوة هو الذي يحكم العالم ، وهو الذي سيقرر نتائج الحرب . ولهذا ابدت المانياشكوكها منذ البداية في جدوى تبنيها للقضايا العربية . ولذلك رد المندوب الالماني

في عصبة الامم على طلب مندوب العراق ، بتأييد وجهة النظر العربية ضد مشروع الدولة اليهودية في ١٩٣٧/٧/٢٠ . رد على هذا الطلب رغم عداء المانيا المعلن لليهود بقوله « ان عدم توحيد الموقف العربي يجعل من المتعذر اصدار تصريح مؤيد للعرب من شخصية المانية مسؤولة » . ص ٣٣٠ .

كما ان وزارة خارجية المانية اجابت مفتي القدس حين طلب منهـا استقبال شخصية موثوقة من قبله لشرح وجهة النظر العربية بالقول « زيارة الرجل الموثوق لا جدوى منها ما دام موقف الدول العربية غير مؤحد » ص ٣٣٠ .

لقد حاول المفتي والكيلاني اقناع دول المحور بانشاء جيش عربي للقتال في الارض العربية وتحريرها من الاستعمار بعد ان بدأ تقهقر الجيوش الالمانية على الجبهة الروسية . الا ان وكيل وزارة الخارجية الالمانية اعلن موقفه من تحرر البلاد العربية في مذكرة جاء فيها « نحن نفرق دوما في سياستنا العربية بين عرب الشرق الادنى وعرب شـمال افريقية . ولا تنطبق سياستنا العربية على المنطقة الواقعة غرب مصر . فنحن لا نهتم بتغذية سياستنا العربية على المنطقة الواقعة غرب مصر . التي ننتهجها ازاء ايطالية وفرنسة واسبانية » ص ٤٠٣ .

« ولهذه الاسباب مجتمعة حرص الالمان على ان لا يزيد عدد المتطوعين العرب في معسكر راس سونيون بصورة ملموسة ، فلم يتجاوز عددهم بعد عام من انشاء المعسكر على مئة وثلاثين رجلا » ص ٤٠٣ . كما يقول المؤلف الدكتور علي محافظة .

لقد انتهت الحرب بفشل المانية دون ان تتمكن دول المحور وعلى رأسها المانية من اعطاء اي وعد محدد بتلبية الاماني العربية في التحرر او الوحدة . لقد كان الامل بالانتصار يدغدغهم ، وكانوا يبيتون النية باقتسـام العالم والسيطرة عليه . وآثروا لهذا السبب عدم اعطاء اي وعود محددة تحرجهم او تمنعهم ادبيا من تنفيذ ما كانوا يبيتون النية على فعله . ومع

ان المانية ودول المحور معها كانت تستطيع ان تستفيد من تغذية الصراع بين العرب والدول الاستعمارية المتحالفة على اساس «عدو عدوك صديقك» ظلت عاجزة عن تغذية هذه الحركة خوفا من تطورها بحيث ستضطر في حال النصر الى الاصطدام معها في المستقبل . وقد اعترف هتلر متاخرا ، وبعد الهزائم التي اصابت المانيا بالخطأ القاتل الذي ارتكبه ازاء حركة التحرر العربية . وابدى اسفه لانه لم ينتهج سياسة ثورية في الوطن العربي فقال « كان بامكاننا وحدنا ان نحرر البلاد الاسلامية التي تسيطر عليها فرنسة . وكان بالامكان ان يكون لذلك تأثير كبير في مصر وفي الشرق الادنى المستعبد من قبل الانكليز . لقد التهب الاسلام بأسره عند اعلان انتصاراتنا . وكان المصريون والعراقيون والشرق الادنى بأسره على استعداد للثورة » ص ٤٢٣ .

ملاحظات نقدية على الكتاب :

ان اي مواطن عربي يعرف الكثير عن مواقف الدول الاستعمارية المعادية للوحدة العربية . ولكن الدكتور علي محافظة قدم لنا من خلال كتابه ما يدعم هذه المعرفة ، وهذا الوعي . واضاف بالوثائق التي قدمها الى معرفتنا الظنية احيانا اليقين والبرهان . ليس باهداف الاستعمار فقط ، بل وبوسائله التي اتبعها لمحو الشخصية العربية وضرب كل محاولة لتحقيق الوحدة العربية . ومن هنا تأتي اهمية هذه الدراسة التي اعتمد فيها الكاتب على عرض المواقف وتوثيقها ، بحيث جعل القوى الاستعمارية تعبر عن نفسها .

ورغم أهمية الكتاب والجهد المبذول لايصاله الى القراء كاملا . فان لنا بعض الملاحظات التي نود ان نبديها حرصا على الارتفاع بالجهود القيمة التي بذلها المؤلف في هذه الدراسة . وعلى مركز دراسات الوحدة العربية الذي نكن له كل احترام وتقدير . وسنبدا في ابداء هذه الملاحظات حسب تسلسل ورودها في صفحات الكتاب .

١ - لقد قال الكاتب عن محاولة محمد علي وابنه ابراهيم للاستقلال بمصر وبعض الاقطار العربية عن الدولة العثمانية بأنها كانت « أول مشروع للوحدة العربية في العصور الحديثة » ص ٢٩ .

ورغم ما في هذا الراي من جاذبية ، الا اننا لا نستطيع ان ننظر الى الامس بنفس الاعين التي ننظر بها الى اليوم . ومسألة الموقف من الدولة العثمانية ، ورغبات الولاة بالانفصال عنها واقامة دول مستقلة لا يمكن ان ننظر اليه من زاوية الرغبة باقامة دولة عربية موحدة بدون وجود ارادة شعبية لتحقيق مثل هذه الرغبة ، وبدون وجود وعي قومي عربي لدى محمد علي . وان مصالحه كوال بالاستقلال والتوسع شيء ، والسعي لتحقيق الوحدة العربية شيء آخر . فهل افاد محمد علي باشا قضية الوحدة العربية بشيء ، أو سعى الى تحقيقها فعلا ؟ . أم انه كان مجرد مطرقة استخدم لضرب الدولة العثمانية ، وتقطيع أوصالها ليسهل على الدول الغربية فيما بعد المساومة مع الدولة العثمانية واحتلال اجزاء منها . حيث قامت حليفته فرنسا باحتلال الجزائر وظل صامتا في الوقت الذي كان يسعى فيه للتوسع في اراضي الدولة العثمانية لانشاء هذه الامبراطورية المزعومة . وكيف نفهم دوره في مهاجمة الحركة الوهابية في الحجاز وتعاونه مع الدولة العثمانية في هذه المسالة في الوقت الذي يقول فيه المؤلف عن هذه الحركة ما يلي : « الحركة السلفية التي نهض بها محمد بن عبد الوهاب (١١١٥ - ١٢٠٦ هـ/١٧٠٣ - ١٧٩٢ م) في منتصف القرن الثامن عشر كانت اولى هذه الارهاصات الفكرية ذات الطابع العربي الاسلامي . فدعت الى تنقية الاسلام مما علق به من شوائب في عهود التخلف والانحطاط ، واعطت للدولة التي اقامتها في نجد بعدا قوميا عربيا حينما اشترطت قرشية الخلافة . وقدمت مثلا يحتذى في الثورة على الحكم الفاسد ولو كان حكما مسلما . كما كانت مصدر الهام للحركات والدعوات السلفية والتجديدية الاسلامية التي ظهرت في القرنين التاليين » ص ٢٨ .

اننا مع القول بان محمد علي كان يرغب في انشاء امبراطورية . وربما راى بان البعد الحيوي لمصر هو في سورية ، او ان « أمن مصر يبدأ من حلب » كما قال له احد الجنرالات الفرنسيين . ولذلك ارسل جيوشه في هذا الاتجاه . اما القول بانه كان يسعى لتوحيد البلاد العربية فهذه مبالغة لا نستطيع تأييدها ، لان قضية الوحدة هدف لا يتوازى مع اطماع الافراد وعظمتهم .. وان طرح القضية القومية برمتها فرضته التطورات اللاحقة التي عصفت بالمنطقة وبالعالم . ولكن القضية القومية في بدايتها استخدمته الدول الاستعمارية كوسيلة لتمزيق الدولة العثمانية ، وليس من اجل تحقيق الاماني العربية .. ولهذا لا نستطيع ان نقيس ثورية كل حركة أوفكرة على مفاهيم عصرنا.والا سنكون كمن يتلقى السم في الدسم .

٢ ـ لقد مر الكاتب على احتلال سورية ، ولقاء غورو بالجيش العربي والمتطوعين الذين يقودهم يوسف العظمة وزير الحربية في ميسلون ، دون اي اشارة الى استشهاد هذا البطل الذي يستحق ان يكون مدرسة للفداء. لما ابداه من شجاعة وتضحية حين أبى الا ان يذهب بنفسه لملاقاة المستعمر الفرنسي رغم معرفته بتفوق هذا الجيش عددا وعدة . لقد اكتفى المؤلف بالقول « والتقت قوات غورو بالجيش العربي والمتطوعين يقودهم وزير الحربية يوسف العظمة في خان ميسلون ودارت معركة حامية هزم فيها الجيش العربي ودخلت القوات الفرنسية العاصمة السورية في الخامس والعشرين من تموز / يوليو » ص ٨٩ .

وكان من الواجب الاشارة الى استشهاد يوسف العظمة في هذه المعركة .

٣ ـ استنتج الكاتب من كلام قاله الوفدالمصري الذي ذهب الى مؤتمر الصلح لكسب التأييد لاستقلال مصر في عام ١٩١٩ بانه عارض استقلال الحجاز . يقول المؤلف « ومن الغريب ان يعارض الوفد المصري منح الحجاز الاستقلال التام وان يجعله الموضوع الوحيد للمقارنة » ص ٩٥ .

ورغم ان كلام الوفد المصري لا يدل على هذه المعارضة لاستقلال الحجاز . فلا أدري كيف توصل المؤلف الى مثل هذه النتيجة . فمذكرة الوفد المصري احتوت على المطالبة بان تعامل مصر معاملة الحجاز ، وان تمنح الاستقلال . وليس فيها ما يوحي بان هذا الوفد طالب بأن يعامل الحجاز معاملة مصر اي ان يحرم من الاستقلال . وهذا ما ورد في مذكرة الوفد المصري كما قدمها المؤلف :

« كيف يستطيع العقل البشري ان يفسر نيل الحجاز استقلالها وهي ولاية صغيرة .. وعدد سكانها .. لا يذكر ، ومواردها ضيقة ، لم تتحمل شيئا من أعباء الحرب . ومصر التي قامت بنصيب وافر منها وعانت ما عانته في سبيل الفوز النهائي يكون نصيبها الرفض البات اذا طلبت ان يسمع صوتها ، ثم يعقب هذا الرفض ضياع حقوقها المقدسة التي كسبتها بدماء ابنائها في ميادين القتال » ص ٩٥ .

ان في المذكرة بعض التجني على الحجاز ودوره في الحرب . ولكن هل نستطيع ان نستنتج منها بأن الوفد المصري عارض استقلال الحجاز ؟ .

٤ — لقد كان الكتاب كبير الحجم (٥٤٠) صفحة دون ضرورة لازمة ، مما أدى لرفع سعره الى ما يعادل (١٢٤) ل.ل . واعتراضنا ليس على الثمن .. وانما على زيادة صفحات الكتاب بدون مسوغ فعنوان الكتاب هو « موقف فرنسة والمانية وايطالية من الوحدة العربية ١٩١٩ — ١٩٤٥ » ولكن مضمون الكتاب تجاوز هذا العنوان ، بحيث ان القارىء سيجد نفسه امام دراسة عن حركات التحرر العربية ، وموقف هذه الدول منها ومن الوحدة العربية بشكل عام اضافة الى موقف بريطانيا التي لم يرد ذكرها في العنوان . اي ان التركيز لم يتم في هذه الدراسة على موقف هذه الدول بالذات من الوحدة العربية . وهذا التوسع في البحث هو الذي ادى الى زيادة صفحات الكتاب ورفع سعره ، مما سيحول دون وصوله الى اكبر عدد من الجماهير التي يجب أن نتوجه اليها لانها هي وسيلة تحقيق الوحدة وهدفها .

٥ ـ اننا نتمنى من « مركز دراسات الوحدة العربية » ان تشمل دراساته كافة الدول الكبرى وفي مختلف المراحل . وان يتوج هذه الدراسات بدراسة شاملة لتحليل سياسات هذه الدول والمقارنة بينها ، للوصول الى نتائج علمية حول دور القوى العالمية في المرحلة الراهنة وتأثيرها ومواقفها من الوحدة العربية . او عقد ندوة حول هذا الموضوع بحيث يتاح المجال للاستماع الى اكثر من وجهة نظر في هذه المسألة المهمة .

خاتمة ونتيجة :

لقد اشار المؤلف الى الخصومة السعودية ـ الهاشمية بعد الحرب العالمية الاولى وتأثيرها على مجمل المشاريع الوحدوية العربية . ويظهر من كلام المؤلف بان هذه الخصومة امتد تأثيرها لتحول دون الوصول الى الحد الادنى من التضامن العربي كما حدث عند توقيع بروتوكول الاسكندرية لانشاء الجامعة العربية . بحيث انسحب الوفد السعودي واليمني ورفضا التوقيع على هذا البروتوكول حتى تدخلت بريطانية وتوصلت الى تسوية ملائمة لكل الاطراف . ومثل هذه الوقائع حين نتأملها لا بد ان نجد ما يشبهها في الوقت الحاضر . اليست نفس المشاكل التي عرقلت المشاريع الوحدوية في الماضي هي التي تحول الآن دون هذه المشاريع ، رغم ان الدول العربية صارت مستقلة ، ورغم انها تملك ارادتها وحرية تقرير مصيرها .؟. واذا كانت الدول العربية تملك ارادتها ومصيرها فمن المسؤول عن استمرار التجزئة ؟. واذا كانت خلافات الحكومات هي السبب فهذا يجب ان يدفعنا للبحث عن صيغة مقبولة للسير خطوة واحدة لاتراجع فيها في طريق الوحدة . واعتقد بانه من المستحسن ان نوفر صيغة تلبي اماني الانظمة العربية وتفتح الطريق واسعا امام وحدتها ما دامت هي القادرة على صنع الوحدة بدون دفع ثمن باهظ لتحقيقها . اليس من الضروري ان نتعامل مع الواقع كما هو ، وان نسعى الى تطويره بحيث يكون هو نفسه اداة لصياغة المستقبل المنشود . الا يمكن ان تتحالف انظمتنا العربية كما تتحالف اوربة الآن في حلف عسكري واحد وفي سوق

اوربية مشتركة رغم ما بين انظمتها من تباين ، ورغم ما بين لغاتها من اختلاف ، ورغم كل حروب الماضي القريب بينها . فاذا كانت اوربة قد تجاوزت كل هذه العقبات . واذا كانت تشعر بحاجتها لهذه الوحدة رغم كل ما يفرقها وما يجمعنا فلماذا لا يكون لنا حلفنا العسكري العربي وسوقنا العربية المشتركة ؟!.

لقد ارسل فيصل بن الشريف حسين لاخيه زيد رسالة من لندن في ٢٧ ايلول / سبتمبر عام ١٩١٩ حين كان يتجول بين مندوبي الحلفاء طالبا منهم الوفاء بوعودهم ومواثيقهم التي قطعوها لابيه الشريف حسين . كتب في هذه الرسالة وقد امضه الالم ، واضناه التجول على ابواب مجالس الحلفاء وهو يستجدي تأييدهم وضمائرهم ، والابواب تقفل في وجهه والآذان صماء لا تسمع ، والعقول الماكرة ترسم حدود المصالح الفرنسية والانكليزية والصهيونية. كتب لاخيه بعد ان تأكدبأن كلمايبحث عنه لدى الآخرين لن يحظى به ، وبأن الآخرين لن يعطوه لا الاستقلال ولا الوحدة الا اذا اخذها هو بالذات . او اذا كان العرب قادرين على اخذها بالقوة . كتب لاخيه زيد يقول « الجماعة خائفون من حدوث قلاقل واضطرابات في سورية . الله الله ! القوة القوة !! كلما كنا اقوياء هناك وكلما راوا فينا اثر حياة عسكرية كلما احترمونا وخضعوا لمطالبنا ، وان لم يكن كذلك فلا اهمية لقول اي كان » . ص ٧٧ .

فهل يختلف الامس عن اليوم . وهل سيكون هناك من اهمية لامانينا القومية اذا لم يكن فينا « اثر حياة عسكرية » ؟.

المرجع :

الدكتور علي محافظة – موقف فرنسا والمانيا وايطاليا من الوحدة العربية ، ١٩١٩ – ١٩٤٥ منشورات مركز دراسات الوحدة العربية – الطبعة الاولى تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٨٥ – بيروت – لبنان .

★ ★ ★

مذكرات الفريق أول
سعد الدين الشاذلي

محمد صادق العبسي

اولا ــ صاحب الكتـــاب

هو الفريق الاول سعد الدين الشاذلي من مواليد ١٩٢٣ تولى رئاسة اركان حرب القوات العربية المصرية من ١٦ ايار ١٩٧١ ــ ١٢ كانون الاول ١٩٧٣ ثم عين سفيرا في لندن فالبرتغال بعد اقالته من منصبه ، وفي ١٩ حزيران ١٩٧٨ هاجم السادات من مكتبه في سفارة مصر العربية في البرتغال وقال كل ما يريد ان يقولــه مصري حر وطني ، فضحى بمنصبه الممتاز من اجــل مبادئــه .

ومما قاله العماد مصطفى طلاس في الشاذلي :

« سعد الدين الشاذلي استراتيجي منظر من الدرجة الاولى ، ممن عسكريين قلائل في الوطن العربي قال بمنازلة اسرائيل وخطط لهذا النزال ، وبحكم كونه في الهرم العسكري آنذاك فهو يملك حقائق لا يملكها غيره . ومن هنا وزن كلمته ومن هنا قيمة الكتاب » .

ومما قالته مجلة الدفاع الافريقي عن الشاذلي :

« ان عبور القوات المصرية لقناة السويس يوم ٦ تشرين الاول ١٩٧٣ كان واحدا من اكبر واروع العمليات في تاريخ الحروب ، وان مهندس هذه العملية هو الفريق الشاذلي الذي كان يشغل حينئذ رئيس اركان حرب القوات المسلحة المصرية ، يعتبر من ألمع الضباط واكثرهم شهرة في مصر ».

وقالت مجلة التايم :

« الفريق الشاذلي هو العقل المدبر لهجوم مصر الناجح على خط بارليف » .

وقالت مجلة نيويورك تايمز :

« كثيرا من الخبراء العسكريين في الغرب يعتبرون الفريق الشاذلي اهم واشهر شخصية في القوات المسلحة المصرية » .

وقالت صحيفة الفيجارو :

« منذ ان عين رئيسا لاركان حرب القوات المسلحة المصرية كانت سياسة الشاذلي هي ادخال روح المظلات في الجيش المصري كله » .

وقالت جروسادة لوموند :

« منذ أن قام الفريق الشاذلي بتاسيس وحدات المظلات وهو يحلم بان يبث الروح التي غرسها في رجال المظلات في نفوس جميع رجال الجيش . ان طاقته وديناميكيته كانت دائما مضرب الامثال » .

وقالت مجلة دير شبيجل :

(هو المخطط والمنفذ الرئيسي لعملية عبور قناة السويس ، وتصفه الصحافة الغربية والعربية بأنه رومل العرب) .

ولقد منح الفريق الشاذلي وسام الجمهورية العربية السورية في الاحتفال الكبير الذي اقيم في دمشق عام ١٩٧٤ تكريما لابطال الجمهورية، وهم من مختلف صنوف الأسلحة السورية .

وجاء في الكتاب السنوي للقضية الفلسطينية :

(المعجزة لم تكن في العبور فقط ، ولكن فيما حدث قبل العبور ، فقد نشرت صحيفة الاهرام في ٢٥ كانون الثاني ١٩٧٣ خطابا القاه الشاذلي في الضباط والجنود الذين قاموا بتنفيذ مشروع تدريبي لعبور قناة السويس جاء فيه ما يلي :

« ليت مصر كانت كلها معنا اليوم لترى فتزداد ثقتها بنفسها وبقدرة ابنائها على تحقيق النصر .. سوف يسجل التاريخ الى الابد معركة الجيش المصري في اقتحام قناة السويس كاحدى المعارك الخالدة في التاريخ العسكري .. وسوف يكون مجرد ذكر احدكم لقد اشتركت في معركة القناة ما يعادل ارفع الاوسمة » .

ثانيا ـ اهمية الكتاب :

على الرغم من صدور كتب كثيرة عن حرب تشرين بين العرب واسرائيل فما زال هناك كثير من الحقائق لم يتعرض لها احد من الكتاب ، كما أن ثمة حقائق اخرى قام بعضهم بتشويهها احيانا عن جهل واحيانا اخرى عن خطأ مقصود لاخفاء هذه الحقائق، ومن هنا تبرز التساؤلات التالية :

١ ـ لماذا لم تطور القوات المصرية هجومها نحو الشرق بعد نجاحها في عبور القناة ؟ ولماذا لم تحرر المضايق في سيناء ؟

٢ ـ هل كان ضمن تصور القيادة العامة للقوات المسلحة المصرية ان يقوم العدو بالاختراق في منطقة الدفرسوار بالذات ؟ وانها اعدت الخطة اللازمة لدحر هذا الاختراق في حال وقوعه ؟ واذا كان هذا حقيقيا فلماذا لم يقم المصريون بالقضاء على هذا الاختراق فور حدوثه ؟

٣ ـ كيف تطور اختراق العدو في منطقة الدفرسوار يوما بعد يوم ، وكيف كانت الخطط التي يضعها العسكريون تنقض من قبل السادات ووزير الحربية (أحمد اسماعيل) ؟

٤ ـ من المسؤول عن حصار الجيش الثالث ؟ هل هم القادة العسكريون أم القادة السياسيون ؟

٥ ـ كيف أثر حصار الجيش الثالث على نتائج الحرب سياسيا وعسكريا لا على مصر وحدها بل على الوطن العربي كافة ؟

ـ وقد اعتمد الفريق الشاذلي في مذكراته على الوثائق التي لا يتطرق اليها الشك وعلى الشهود ايضا .

ومما قالته مجلة الشرق الاوسط عن الكتاب :

(يعتبر الكتاب واحدا من أكمل وأروع ما كتب عن العمليات الحربية الكبرى . وعلاوة على ذلك فانه يتيح لنا رؤية داخلية للتعرف على أسلوب العمل السياسي في مصر وكيف تقوم القيادة السياسية في القاهرة بتحديد ورسم سياستها) .

ثالثا ـ وصف الكتاب :

ويضم الكتاب مقدمة وسبعة أبواب وخاتمة وملحقا يتضمن خطاب الفريق الشاذلي الى النائب العام المصري واحدى عشرة خارطة وشكلا توضيحيا لسير المعارك وعشرين صورة فوتوغرافية ، والكتاب يقع في خمسمائة صفحة من القياس الكبير .

ويتبع المؤلف التسلسل المنطقي والعلمي والزمني في ايراد الاحداث، ففي الباب الاول يتحدث عن الخطة الهجومية ، وفي الباب الثاني يصف تجهيز واعداد القوات المسلحة للمعركة الهجومية ، وفي الباب الثالث يبين طبيعة العلاقة بين السادات ووزير الدفاع محمد احمد صادق والشاذلي رئيس الاركان ، وفي الباب الرابع يتحدث عن العلاقة بين السادات ووزير الدفاع أحمد اسمعيل ورئيس الاركان الشاذلي ، وفي الباب الخامس يتحدث عن العلاقات المصرية السوفياتية في عهد السادات ، وفي الباب السادس يتحدث عن الدعم العسكري من الدول العربية ، وفي الباب السابع يتحدث عن ادارة العمليات الحربية .

رابعاً ـ ابواب الكتاب :

يروي الشاذلي في الباب الاول من الكتاب اهم الاحداث التالية :

ـ في خريف عام ١٩٦٨ بدأت القيادة العامة للقوات المسلحة المصرية تستطلع امكانية القيام بالهجوم على العدو المحتل على شكل (مشاريع استراتيجية) تنفذ مرة واحدة في كل عام .

وقد اشترك الشاذلي في ثلاثة من هذه المشاريع قبل تعيينه رئيساً للاركان .

المشروع الاول والثاني عامي ١٩٦٨ و ١٩٦٩ بصفته قائداً للقوات الخاصة (قوات المظلات و قوات الصاعقة) ، وفي المشروع الثالث عام ١٩٧٠ عندما كان قائداً لمنطقة البحر الاحمر العسكرية .

وقاد اثنين بعد تعيينه رئيساً للاركان خلال عامي ١٩٧١ و ١٩٧٢ وكان المشروع المفترض تنفيذه عام ١٩٧٣ لم يكن الا خطة حرب تشرين .

ويلاحظ الشاذلي تفوق قوات العدو الاسرائيلي بدءاً من المشروع الاول ، ثم اخذت القوات المصرية تزداد قوة واخذت الثغرة بين الامكانيات

الهجومية والخطط الهجومية تضيق شيئا فشيئا حتى تم اغلاقها تماما في تشرين الاول ١٩٧٣ . ولم يأخذ الشاذلي بعين الاعتبار ان المعركة قومية وقدرات الجيوش العربية الاخرى وبخاصة الجيش العربي السوري .

ويقول الشاذلي : عندما عين رئيسا للاركان في عام ١٩٧١ كانت لدى القوات المصرية خطة دفاعية وخطة أخرى تتضمن القيام ببعض الغارات بالقوات على مواقع العدو في سيناء .

ويروي الشاذلي أنه عرض على وزير الدفاع عام ١٩٧١ خطة تتضمن عبور قناة السويس وتدمير خط بارليف وتحريره واتخاذ اوضاع دفاعية بمسافة تتراوح بين ١٠ ـ ١٢ كم شرقي القناة ، وأن تبقى القوات المصرية في هذه الاوضاع الجديدة الى ان يتم تجهيز القوات وتدريبها للقيام بالمرحلة التالية من تحرير الارض وقد عارض محمد أحمد صادق وزير الدفاع هذه الفكرة بشدة ووصفها بانها لا تحقق أي هدف سياسي او عسكري . وبعد مناقشات مطولة وعبر جلسات وايام متعددة تم تجهيز خطتين : الاولى تهدف الى تحرير المضايق والثانية تستهدف خط بارليف فقط .

وتم تحضير الخطة الاولى (العملية ٤١) بالتعاون مع المستشارين السوفييت بهدف اطلاعهم على ما يجب ان يكون للمصريين من سلاح وقوات .. اما الخطة الثانية (المآذن العالية) فلم يكن يعلم بها احد من المستشارين . كما أن عدد القادة المصريين الذين سمح لهم بالاشتراك في مناقشتها كان محدودا واستكمل اعداد الخطتين في آب ١٩٧١ م .

وفي هذا العام ١٩٧١ بدأ السادات يدق طبول الحرب بعد وصول قسم من الاسلحة لتغطية الخطة (العملية ٤١) واعتبره عام الحسم .

وفي نهاية تشرين الاول ١٩٧٢ عين الفريق احمد اسماعيل وزيرا للحربية خلفا للفريق محمد احمد صادق .

ويؤكد الشاذلي اعتماد (الخطة الثانية) المآذن العالية التي عرفت بالخطة بدر فيما بعد والتي كانت تستهدف خط بارليف فقط .

ويذكر انه اعلم في شهر نيسان ١٩٧٣ من قبل وزير الحربية لتطوير الهجوم ليشمل تحرير المضايق ولما عارض الشاذلي تطوير الهجوم قال وزير الحربية : اذا علم السوريون ان خطتنا هي تحرير ١٠ ــ ١٥ كم شرق القناة فانهم لن يوافقوا على دخول الحرب معنا وهي خطة الغاية منها أن تعرض على السوريين لاقناعهم بدخول الحرب .

ويقول الشاذلي : انه لم يكن ليستطيع أن يبوح للسوريين بالامر ، وكيف كان السياسيون المصريون يتعاملون مع السوريين .

وفي الباب الثاني : وتحت عنوان : تجهيز واعداد القوات المسلحة للمعركة الهجومية .

ــ يقارن الشاذلي بين حجم القوات المسلحة قبل ان يشغل منصب رئيس الاركان /٨٠٠٠/ الف مقاتل ، وقبل اندلاع حرب تشرين /مليون و ٢٠٠ الف مقاتل/ ويعزو ذلك الى تفوق العدو الجوي الساحق . ومن اجل الاتصال بالمقاتلين باستمرار وترشيدهم لتجاوز نقاط الضعف اخذ الشاذلي في عقد مؤتمر شهري لكبار العسكريين اذ كان يضم المؤتمر حوالي /١٠٠٠/ قائد ومدير . وكان آخر مؤتمر عقد قبل حرب تشرين هو المؤتمر رقم /٢٦/ تاريخ ٢٢ أيلول ٩٧٣ . ومن اجل زيادة الاتصال بالمقاتلين اصدر الشاذلي توجيهات مكتوبة تصل الى مستوى قائد السرية. كان قد كتبها بيده . ولم يعتمد على ضابط آخر لكتابتها . ويؤكد انه عندما كان يزور مختلف القوات كان يسأل الضباط والجنود عما ورد في توجيهاته فيجد ان الضباط الاصاغر والجنود قد ارتبطوا به فكريا عن طريق هذه التوجيهات وانهم كانوا ينفذونها بدقة وحماسة ، حتى انه عندما زاره في الثامن من تشرين الاول ٩٧٣ ناداه الضباط عاش التوجيه رقم /٤١/ لقد اتبعنا تعليماتك في التوجيه رقم ٤١ بالحرف الواحد .

وكان آخر توجيه يصدره الشاذلي قبل أن يعزله السادات التوجيه رقم /٥٣/ بتاريخ ٣٠ تشرين الثاني ٩٧٣ . لقد اعطت هذه التوجيهات فائدة كبيرة لتثقيف القادة الاصاغر والجنود ، لان الكثير منها كان يعالج التكتيكات الصغرى التي كانت تعتبر من نقاط الضعف الرئيسية في القوات المسلحة المصرية .

ولقائد السرية وجنوده اصدر الشاذلي كتيبات صغيرة توزع على كل جندي تعالج بعض الموضوعات التي تخص الجندي بصفة مباشرة وخلال ذلك اصدر كتيبات وعنوانها دليل الجندي ـ دليل السائق ـ دليل نقاط المراقبة الجوية ـ التقاليد العسكرية ـ دليل التائهين في الصحراء ـ عقيدتنا الدينية طريقنا الى النصر ـ دليل القادة الاصاغر لضباط المشاة ـ والمشاة الميكانيكية ـ دليل القادة الاصاغر في وحدات المدرعات .

وخلال اعداد القوات المسلحة للمعركة فتح باب التطوع للنساء للقيام باعمال السكرتارية واستقبل الفوج الاول منهن خلال عام ١٩٧٣ .

ويصف الشاذلي مشكلات العبور الى شرقي القناة والتغلب عليها ويحددها بالنقاط التالية :

١ ـ مانع مائي صناعي يتراوح بين ١٨٠ ـ ٢٠٠ م واجنابه حادة الميل مكسوة لمنع انهيار الاتربة والرمال الى القاع .

٢ ـ سد ترابي على الضفة الشرقية للقناة وبارتفاع يصل في الاتجاهات المهمة الى ٢٠ متراً .

٣ ـ خط دفاعي قوي اطلق عليه خط بارليف ، وكان يتكون من /٣٥/حصناً تتراوح بين الواحد والاخر مابين كيلومتر وخمسة كيلومترات بينما في منطقة البحيرات وصلت الى ١٠ ـ ١٥ كم بين كل حصن وآخر . وكانت هذه الحصون مدفونة في الارض وذات اسقف تجعلها قادرة على تحمل قصف المدفعية وكان يحيط بها حقول الغام واسلاك كثيفة ، وبين

هذه الحصون مرابض نيران للدبابات بمعدل مربض كل مائة متر وكانت حصون خط بارليف لديها الاكتفاء الذاتي لمدة سبعة ايام ولديها وسائل اتصال جيدة مع قيادتها الخلفية . والقوات ـ المخصصة لحماية خط بارليف وكانت مؤلفة من لواء مشاة وثلاثة الوية مدرعة كان لواء المشاة حوالي (٢٠٠٠٠ ـ ٣٠٠٠٠ رجل) بينما كانت الالوية المدرعة /٣٦٠/ دبابة .

٤ ـ النيران المشتعلة فوق سطح الماء لكي تحرق كل من يحاول عبور القناة فقد بنى الاسرائيليون مستودعات يتسع كل مستودع /٢٠٠/ طن من المواد المشتعلة ووصلوا هذه المستودعات بانابيب تنقل السائل الى سطح الماء ، ونظرا لان كثافة هذا السائل هي اقل من كثافة الماء فانه يطفو على سطح الماء ، فاذا اشتعل بطريقة اوتوماتيكية او بوساطة قنبلة فوسفورية تحول سطح الماء الى جحيم ، ومع استمرار التغذية بالسائل تستمر النيران المشتعلة .

ـ للتغلب على هذه المشكلات طبقت الخطوات التالية :

١ ـ فتح الثغرات في الساتر الترابي : وتم تنفيذ ذلك عن طريق ضغط الماء ، وكلما ازداد ضغط الماء زادت سرعة تهايل الرمال وبالتالي سرعة فتح الثغرة (وتم من خلال تجارب متعددة) .

٢ ـ والتغلب على مشكلة النيران المشتعلة تم تدريب المقاتلين على الاجزاء الثلاثة لهذه النيران ، الخزانات ، والانابيب ، والفتح والاشتعال، ونفذت في حرب تشرين بالسيطرة على الفتح والاشعال .

ـ ومن اجل تأمين لوازم الجنود من الغذاء والسلاح تم صنع عربة الجر ـ وعندما اقتحم الجنود المشاة قناة السويس في تشرين الاول ١٩٧٣ كانو يجرون معهم /٢٢٤٠٠/ عربة محملة بذخائر والغام ومعدات عسكرية يبلغ وزنها /٣٣٦/ طنا وتم تجهيز المشاة بالكثير من المعدات الحديثة ، كأجهزة الرؤية الليلية منها ما كان يعمل بنظرية الاشعة تحت الحمراء

ومنها ما كان يعمل بنظرية تقوية وتكبير النجوم الى جانب المعدات البدائية كالنظارات السوداء وسلالم الحبال .

وللسيطرة على عملية العبور تم تدريب الجنود على اقتحام القناة بالقوارب المطاطية للمشاة وانتقال الدبابات وعربات القتال والهاونات .. بوساطة المعديات والكباري .

ويتحدث الشاذلي عن (القاهر والظافر) فقد كان الصاروخ القاهر عنصراً دائما في جميع الاستعراضات العسكرية المصرية قبل حرب ٩٦٧ وبعد الهزيمة اخذ المصريون يتهامسون أين القاهر ؟ هل استخدم ام لا في هذه الحرب ؟

ويقول الشاذلي : كانت عدة صواريخ من نوع القاهر والظافر ترقد في المخازن وكانت عيوبهما كثيرة وفوائدهما قليلة . فقد كانت قذيفة القاهر تزن ٥ر٢ طن وتحدث حفرة في الارض المتوسطة الصلابة بقطر ٢٧ متراً . وعمق ١٣ متراً وتبلغ كمية الاتربة المزاحة حوالي ٢٣٠٠ م٣ وكانت سرعته ٨ ـ ١٠ كم في الساعة واقصى مدى له ٨ كم وكانت نسبة الخطأ في الاتجاه لدى تجربته ٨٠٠ م .

اما الظافر فقد كان أصغر حجما واقصر مدى وهو اكثر دقة باصابة الهدف ولا يمكن اعتباره بين الاسلحة الدقيقة .

ويتحدث الشاذلي عن ترحيل الخبراء السوفييت عن مصر في منتصف عام ١٩٧٢ فقد قرر السادات دون أن يستشير احداً من رجال القوات المسلحة طرد جميع الوحدات السوفياتية في مصر والتي كانت تقوم بواجب الدفاع الجوي ، كان السوفييت يقومون بتشغيل ٣٠٪ من طائرات ميغ ٢١ و ٢٠٪ من كتائب الصواريخ ارض جو (سام) كما كانوا يقومون بتشغيل الغالبية العظمى من الوحدات الالكترونية وكان بعضهما متطوراً وعالي السرية وملك للدولة السوفياتية لم توافق على بيعها لمصر .

ويتحدث في مجال اعداد القوات المسلحة عن العناصر الاساسية لارتفاع الروح المعنوية لدى المقاتلين ويحددها بثلاثة عناصر (المعرفة والالمام بالقدرات الحقيقية للفرد والثقة بين القادة والجنود .

كما يتحدث الشاذلي عن (كوبري مروان) ومروان هو احد الضباط السوريين أرسل من قبل القيادة السورية الى مصر للمساهمة في تصنيع كوبري لعبور القوات المصرية الى شرق القناة ومع أن التجارب التي اجريت لم تكن مشجعة للاخذ بها الا انها تدل على التعاون بين المصريين والسوريين لحل المشكلات التي تعترض عملية العبور .

وفي الباب الثالث يروي الشاذلي :

عن مغامرة النقيب علي حسني عيد والتي تتلخص : لقد كانت سرية مكلفة بواجب القضاء على اية جماعات منقولة جوا قد يقوم العدو باسقاطها في المنطقة ، وبعد تنفيذ مشروع تدريبي لسريته في منطقة شرقي القاهرة بحوالي ٢١٠ كم ، فكر ان يقوم بصلاة المغرب في جامع الحسين بالقاهرة ، وعندما وصل الى المسجد ترك العربات في ميدان الحسين ودخل الجامع حيث صلى وبعد الانتهاء من الصلاة فوجىء بالشرطة العسكرية تحيط به وتقبض عليه .

وكانت النتيجة بالاعلان ان النقيب عيد مجنون وارسل الى المستشفى ولم يحاكم على هذه المغامرة . أما السادات فلم يصدق الرواية وقام بطرد الفريق صادق وزير الدفاع والذي كان على رأس المجموعة التي حققت مع النقيب المذكور .

وفي الباب الخامس يتحدث عن حجم الاسلحة السوفياتية بأيدي القوات المصرية كما يلي :

القوات البريـــة :

١٩ لواء مشـاة (بعربات ذات عجلات)
٨ الوية مشاة ميكانيكية (عربات جنزير)
١٠ الوية مدرعـة
٣ الوية جنود الجـو
١ لواء برمائي
١ لواء صواريخ أرض ــ أرض

وكان مع هذه القوات حوالي /١٧٠٠٠/ دبابة (٢٠٠٠) عربة مدرعة (٢٥٠٠٠) مدفع وهاون و /٧٠٠٠/ قاذف صاروخي موجه و / ١٩٠٠/ مدفع مضاد للدبابات و /٥٠٠٠٠/ اربجي وعدة الاف من القنابل اليدوية المضادة للدبابات واربجي (٤٣) .

القوات الجويـة :

(٣٠٠٥) طائرة قتال و (١٠٠٠) طائرة مخصصة للتدريب و (٧٠) طائرة نقل و (١٤٠٠) طائرة هليوكوبتر .

قوات الدفاع الجـوي :

(١٥٠) كتيبة صواريخ سام
(٢٥٠٠) مدفع مضاد للطائرات من عيار /٢٠٠/ ملم فما فوق .

القوات البحريـــة :

١٢ غواصـة
٥ مدمـرات
٣ فرقاطات
١٢ قناصـلا

١٧ قارب صواريخ
٣٠ قارب طوربيد
١٤ كاسحة ألغام
١٤ قارب انزال .

ـ ويرى الشاذلي: أن حجم السلاح المصري قبل حرب تشرين الاول كان يفوق ما لدى الكثير من دول حلف وارسو وحلف الناتو ، وكانت القوات البرية تتفوق على القوات البرية في كل من بريطانيا وفرنسا .

وخلال حرب تشرين الاول قام الاتحاد السوفياتي باقامة اكبر جسر جوي في تاريخه الحربي بتنفيذ (٩٠١٠) رحلة ، ونقل خلالها /١٥٠٠٠٠/ طن من المعدات الحربية .

ولا بد من ذكر الحقائق التالية :

١ ـ ان سياسة الاتحاد السوفياتي على أساس مساعدة الدول العربية في استعادة اراضيها التي احتلت عام ١٩٦٧ واقامة الدولة الفلسطينية ، وعدم تدمير دولة اسرائيل .

٢ ـ ان الصراع العربي الاسرائيلي ليس مجرد مشكلة محلية اقليمية انها تدخل ضمن الاستراتيجية العالمية وتوازن القوى بين الكتلة الشرقية والكتلة الغربية .

٣ ـ ان الاتحاد السوفياتي لا يستطيع تقديم المساعدات الى الدول العربية ، كما تقدم الولايات المتحدة الامريكية الى اسرائيل بسبب وضعه الاقتصادي .

٤ ـ ان الاسلحة الحديثة هي أجهزة بالغة التعقيد ويحتاج استيعابها الى مستويات ثقافية عالية والى وقت طويل .

٥ ـ ان سياسة الاتحاد السوفياتي تقوم الى الا يقدم السلاح الى الدول الاخرى الا بدءا من الصنف الثاني او الثالث او الرابع تبعا لقوة الصداقة مع الاتحاد السوفياتي اما امريكا فانها تقدم السلاح الحديث الى اسرائيل ، والاسلحة الحديثة الامريكية تدخل الى الجيش الاسرائيلي والامريكي في وقت واحد .

ـ ويقدر الفريق الشاذلي بتوازن الاسلحة الحديثة بين العرب واسرائيل في الثمانينات معتمدا على تفوق الاتحاد السوفياتي في تصنيع الاسلحة .

وفي الباب السادس :

يحدد تقييم الدعم العسكري العربي للجبهتين السورية والمصرية قبل الحرب وبعدها فيقول :

قامت تسع دول عربية بتقديم الدعم العسكري لدولتي المواجهة ، ويمكن ترتيب هذه الدول تبعا للاسبقية التالية :

العراق ـ الجزائر ـ ليبيا ـ الاردن ـ المغرب ـ السعودية ـ السودان ـ الكويت ـ تونس ـ .

وسبع دول عربية اخرى لم تسهم في المعركة بقوات عسكرية وهي الامارات العربية المتحدة ـ البحرين ـ عمان ـ قطر ـ لبنان ـ اليمن الشمالي ـ اليمن الجنوبي .

ولم تتوفر للمؤلف احصائيات تحدد تقييم المساعدات المالية قبل الحرب وبعدها .

وفي الباب السابع :

يروي الشاذلي مضمون الاجتماع بين القيادة العسكرية السورية والمصرية في ٢١ آب ١٩٧٣ والذي اقترح فيه موعدان لتحديد يوم المعركة .

الاول ٧ ــ ١١ أيلول ١٩٧٣ .
والثاني ٥ ــ ١١ تشرين الاول ١٩٧٣ .

وطلب من القيادة السياسية للبلدين اعلام القيادة العسكرية بتوقيت الحرب قبل بدء القتال بخمسة عشر يوما .

ونسقت الخطط السورية والمصرية بالسرية والامن والخداع التعبوي والاستراتيجي والسياسي وفي مساء / ٥ / تشرين الاول قامت عناصر من المهندسين بالتسلل الى الشاطىء البعيد اذ قامت باغلاق فتحات الانابيب التي تنقل السائل الملتهب الى سطح مياه القناة كما تسلل عدد من الدوريات الى مؤخرة العدو .

وفي الساعة الثانية بعد الظهر عبرت حوالي / ٢٠٠ / طائرة قناة السويس على ارتفاع منخفض جدا يكاد يلامس الساتر الترابي للعدو في الضفة الشرقية للقناة وقامت بتوجيه ضربة جوية مركزة ضد مطارات العدو في سيناء ومراكز قيادته ومحطات الرادار والاعاقة الالكترونية ومواقع الهوك وبعض مواقع المدفعية .

وبعد خمس دقائق من عبور الطائرات بدأت المدفعية تصب نيرانها فوق حصون خط بارليف اذ اشترك في هذا التمهيد الناري حوالي الفي مدفع وهاون .

وتحت ستر نيران المدفعية تسللت عناصر المهندسين الى الشاطىء البعيد للتأكد من أن مواسير نقل السائل الملتهب كانت ما تزال مغلقة وعبرت عناصر من الصاعقة لتتمركز خلف خط بارليف بحوالي /١١/ كم الى كيلو مترين اثنين لكي تسبق العدو في التمركز في هذه المصاطب ، كما بدأ اللواء / ١٣٠ / برمائي عبوره للبحيرات المرة من طرفها الجنوبي بقوة / ٢٠ / دبابة ت ٧٦ و ٨٠ مركبة توباز ، وبدأت سرية مشاة في عبور بحيرة التمساح مستخدمة في ذلك حوالي / ١٠ / مركبات برمائية ،

واستمر القتال طوال الليل ، وحسب الخطة المرسومة وبحلول الساعة الثامنة من صباح الاحد ٧ تشرين الاول كانت القوات المصرية قد حققت نجاحا حاسما في معركة القناة ، فقد عبرت أصعب مانع مائي في العالم وحطمت خط بارليف في / ١٨ / ساعة وهو رقم قياسي لم تحققه اية عملية عبور في تاريخ البشرية ، وقد تم ذلك بأقل الخسائر الممكنة . فقد بلغت خسائر القوات المصرية / ٥ / طائرات و / ١٠ / دبابة و / ٢٨٠ / شهيدا . أما العدو فخسر / ٣٠ / طائرة و / ٣٠٠ / دبابة وعدة آلاف من القتلى وخسر خط بارليف بكامله ، فقد تم سحق ثلاثة الوية مدرعة ولواء مشاة كانت تدافع عن القناة .

ويقول الشاذلي : ان السادات ادعى في مذكراته الصفحة / ٣٤٨ / ان الشاذلي عاد من الجبهة منهارا يوم / ١٩ / تشرين الاول وانه طالب بسحب القوات من شرق القناة لان الغرب مهدد ، وهذا القول كذب رخيص ، لان الشاذلي طالب بسحب جزء من القوات دون ان يأخذ السادات برايه وعلى التوالي في ايام ١٢ تشرين اول و ١٥ و ١٦ و ١٧ و ١٨ .

ويقول الشاذلي : ان حصار الجيش الثالث جريمة لا تغتفر ويتهم السادات لانه المسؤول الاول عنها ، وقد ذكر السادات في مذكراته في الصفحة / ٣٥٣ / بانه امر قائد الجيش الثالث بالا يسمح للعدو بتحقيق أي تقدم نحو الجنوب وان قائد الجيش الثالث اهمل تنفيذ ذلك ، ويرى الشاذلي ان الجيش الثالث كان يملك لواء مشاة مقابل فرقتين مدرعتين للعدو .

ويعترف السادات في مذكراته في الصفحة / ٣٥٠ و ٣٥١ / انه قرر في ليلة / ١٨ / تشرين طلب وقف اطلاق النار ويعطي لذلك اسبابا ومسوغات غريبة .

لقد طلب السادات وقف اطلاق النار عندما كانت القوات المسلحة المصرية في موقف ضعيف ، وكان قد رفضه عندما كانت في موقف القوة .

لقد كان القضاء على ثغرة الدفرسوار يوم / يوم ١٦ / تشرين الاول سهلا وميسورا لو لم يرتكب السادات الحماقة ، وفي يوم ١٩ تشرين اول كان الموقف ما يزال تحت سيطرة القوات المسلحة المصرية ويمكن القضاء على الثغرة لو ان السادات اخذ براي الشاذلي .

ويقول الشاذلي : وفي حديث للرئيس السادات امام مجلس الشعب في شباط ١٩٧٤ نفى ان يكون الجيش الثالث قد حوصر ولكن اخفاء حصار الجيش الثالث المكون من / ٤٥٠٠٠ / من المقاتلين بالاضافة الى مدينة السويس بقي مادة اعلامية لنظام السادات .

وعندما اخذ السادات يوزع الاوسمة في شباط ١٩٧٤ على القادة الذين حاربوا خلال حرب تشرين اول اخذت التساؤلات تتردد بين الحضور اين الشاذلي ؟ اين عبد المنعم واصل ؟ اين سعد مامون ؟ اين عبد المنعم خليل ؟ كانت تساؤلات خافتة لا يستطيع احد ان يجاهر بهـا في ظل نظام اتوقراطي .

وبينما كان السادات يتعمد اسقاط دور الشاذلي في حرب تشرين الاول فان العرب بصفة عامة وسورية بصفة خاصة اخذوا يشيدون بالدور الذي قام به الشاذلي في هذه الحرب وفي الحفل الكبير الذي اقامته سوريا لتكريم ابطال حرب تشرين الاول لم ينسى السوريون دور الفريق الشاذلي وانعموا عليه بأعلى وسام عسكري سوري .

ويقول الشاذلي : كان حفل تكريم ابطال الحرب السوريين تذاع على الهواء وكان الكثيرون من الاهلين في مصر يستمعون اليه ، وعندما ذكر اسم الشاذلي ضجت القاعة بالتصفيق لمدة طويلة حتى ظن معظم المستمعين المصريين ان الشاذلي في دمشق ، لقد كان التقدير السوري للشاذلي صفعة شديدة للسادات ، لقد كان السوريون يريدون أن يوضحوا للأمة العربية أن السادات يتكلم عن الوفاء ولكنه ليس وفيا لأحد وانه يدعو الناس لئلا يحقدوا على احد وهو الحقود الذي يجري الحقد في دمائه .

وقد اراد السادات ان يصلح خطاه فانعم على الشاذلي (بنجمة الشرف) وكلف الملحق العسكري المصري في لندن لتسليمه اياها .

ويقول الشاذلي : ان هذه الحرب مليئة بالدروس والعبر ، ولعل ابرز هذه الدروس واكثرها تأثيرا على سير العمليات هو الصراع بين القادة العسكريين والقادة السياسيين ... لقد كا في استطاعتنا ان نحقق الكثير لولا تدخل السادات المستمر واصداره سلسلة من القرارات الخاطئة .

وفي نص الخطاب الذي وجهه الشاذلي الى النائب العام المصري وفيه يطلب محاكمة السادات عام ١٩٧٩ ، يتهم السادات بالجرائم التالية :

١ ـ اهمل مسؤولياته اهمالا جسيما واصدر عدة قرارات خاطئة تتعارض مع التوصيات التي اقرها القادة العسكريون .

٢ ـ نشر كتاب (البحث عن الذات) وقد ملأ هذه المذكرات بالعديد من المعلومات الخاطئة التي يظهر فيها التزييف المتعمد .

٣ ـ كذب على الشعب بادعائه ان العدو الذي اخترق في منطقة الدفرسوار هو سبعة دبابات فقط واستمر يردد هذه الكذبة طوال فترة الحرب . وبادعائه ان الجيش الثالث لم يحاصر قط ، في حين ان الجيش الثالث قد حوصر بوساطة قوات العدو لمدة تزيد عن ثلاثة اشهر .

٤ ـ وادعى السادات باطلا ان الفريق الشاذلي اوصى بسحب جميع القوات المصرية من شرق القناة في حين انه لم يحدث شيء من ذلك مطلقا .

٥ ـ سمح السادات لنفسه بأن يتهم خصومه السياسيين بادعاءات باطلة واستغل وسائل اعلام الدولة في ترويج هذه الادعاءات الباطلة .

ـ وينهي الشاذلي خطابه الى النائب العام .

ـ اذا تعذر محاكمة رئيس الجمهورية في ظل الدستور الحالي على تلك الجرائم ، فان اقل ما يمكن عمله هو محاكمة الشاذلي .

سادسا : ومن كل ذلك نرى ان الغاية الاساسية من الكتاب هي :

كشف اكاذيب السادات التي عمد الى تأليفها جزافا بعد ان وضعت الحرب اوزارها واعطاء صورة حقيقية للاعمال المجيدة والمشرفة التي قام بها الجندي المصري في هذه الحرب .

فما ذكره السادات ورجاله عن حرب تشرين اتسم بكلمات انشائية وبلاغية دون الاستعانة بلغة الارقام والتحليل العلمي للعوامل المحيطة بها بغية طمس دور الفريق الشاذلي الذي كان يشغل منصب رئيس الاركان، فلم يتعرض السادات ورجاله الى اعداد القوات المسلحة المصرية وتجهيزها لهذه الحرب ، ولم يذكروا كيف وقع أول تصادم بين السادات والشاذلي يوم ١٦ تشرين الاول ، بسبب الخلاف في الراي حول القضاء على العدو الذي اخترق الخطوط الدفاعية المصرية في منطقة الدفرسوار ، ولا كيف تطور القتال مع العدو قرب القناة يوما بعد يوم وكيف كانت آراء العسكريين تنقض من قبل السادات .

وما ذكره السادات عن دور الفريق الشاذلي اربعة اسطر القى فيها اللوم عليه بصفته المسؤول عن الثغرة .

ولما اصبحت مذكرات الشاذلي قيد الطبع عام ١٩٨٠ كان السادات قد ارتكب ثلاثة اخطاء كبيرة ... ففي تشرين الاول ١٩٧٧ قام بزيارته المشؤومة الى القدس وفي نيسان ١٩٧٨ نشر مذكراته وبذلك يكون اول رئيس دولة في العالم يقوم بنشر مذكراته وهو ما يزال في السلطة وفي ايار ١٩٧٨ اسكت كل راي حر وطني قومي في مصر .

ويقول الشاذلي : هذه مذكراتي عن حرب تشرين ١٩٧٣ اهديها لكل ضابط ولكل جندي في القوات المسلحة المصرية ، واني انتهز هذه الفرصة لكي اشيد بكل ضابط وكل جندي اسهم في تلك الحرب .

والشاذلي فخور جدا بكل يوم وكل ساعة قضاها كرئيس للأركان ، تلك الفترة التي تم خلالها تخطيط اول عملية هجومية ناجحة وتنفيذها ضد اسرائيل في الثلاثين سنة الماضية .

وقالت مجلة الدفاع الاسلامي عن عبور القوات المصرية في تشرين ١٩٧٣ :

ــ « ان عبور قناة السويس بوساطة القوات المصرية في تشرين والذي يعتبر اكبر عملية عبور في التاريخ كان عملا عسكريا رائعا ، ففي / ١٨ / ساعة عبر / ٩٠ / الف ضابط وجندي و / ٨٥٠ / دبابة واحدى عشرة الف مركبة ؛ تم تدمير ثلاثة الوية مدرعة ولواء مشاة كانت تحتل خط بارليف تدميرا شاملا ، هذا الخط الذي كانت اسرائيل وحلفاؤها تعتبره خطا منيعا لا يمكن اقتحامه » .

وقالت مجلة الايكونوميست :

(حرب تشرين هي أعظم انتصار للعرب في التاريخ الحديث ، وهي اكبر هجوم يشنه جيش منذ الغزو الامريكي للهند الصينية عام ١٩٥٠) .

وقالت رئيسة وزراء العدو جولدا مائير :

(لقد زلزلت هذه الحرب اسرائيل ودفعتها الى حافة الهاوية ، انها كابوس فظيع أن ذكراها لا زالت تعيش معي ، ولا أعتقد انني سأتخلص من هذا الكابوس طوال حياتي) .

وقال موشي دايان وزير الدفاع الاسرائيلي :

(لم يكن احد يتوقع حتى صباح يوم الغفران أن تنشب الحرب في ذلك اليوم ، ولذا لم تبدأ تعبئة الاحتياط قبل ذلك ، وحتى صباح يوم

الغفران لم افكر انا شخصيا في ان الحرب ستقع ولم اكن الوحيد الذي اعتقد ذلك . فلم اسمع من اي شخص انه يعتقد ان الحرب ستندلع في ذلك اليوم) .

سابعا : لا بد في الختام من الاشارة الى اهم نتائج حرب تشرين من خلال رؤية حزب البعث العربي الاشتراكي :

١ ــ فعلى الصعيد العسكري : تتمثل النتائج في هذا المجال بانتزاع زمام المبادرة من يد العدو وتأكيد قدرة الانسان العربي وجدارته القتالية ، وتحقيق المفاجأة التامة للعدو والدروس المستفادة من الحرب، وهدم جدار الوهم من العدو الاسرائيلي .

٢ ــ وعلى الصعيد الداخلي : تتمثل في استعادة الشعب ثقته بنفسه وقدراته ، وابراز اهمية التنظيم والالتزام وتلاحم الجبهة الداخلية وابراز عوامل التضحية والعطاء لدى شعبنا وتعزيز الشعور بالقدرة على تحرير كامل التراب الوطني .

٣ ــ على الصعيد العربي : تتمثل النتائج في بروز اهمية الوحدة العربية ، وتأكيد اهمية التضامن العربي ، وبروز دور العرب كقوة في الاوضاع الدولية وظهور اهمية البترول في المعركة وامتداد ساحة المواجهة الى جميع ارجاء الوطن العربي ، ووضوح الهوية القومية في الصراع مع الصهيونية ، والمواجهة افضل سبيل لتعزيز التضامن العربي.

٤ ــ وعلى صعيد العدو : تتمثل في اهتزاز صورة العدو الذي لا يقهر ، وكشف عجز اسرائيل عن حماية نفسها وحماية المصالح الامبريالية وانهيار اسطورة الطيران الاسرائيلي كسلاح فعال ، وتأثر مشاريع الهجرة والاستيطان ، والخسائر المادية البشرية ، وتأثر الاقتصاد الاسرائيلي ، وعزلة اسرائيل على الصعيد العالمي .

٥ ــ وعلى الصعيد الفلسطيني : ازدياد نشاط العمل الفدائي داخل الارض المحتلة وازدياد الامل بامكانيـة التحرير والاعتراف الدولي بالقضية الفلسطينية .

٦ ــ وعلى الصعيد الدولي : تغيير نظرة المجتمع الدولي الى العرب ، وبروز كفاءة الاسلحة السوفياتية ، وتأكد الولايات المتحدة الامريكية ان اسرائيل غير قادرة على حماية نفسها بدون مساعدتها ودور القوتين الاعظم في الصراع العربي الاسرائيلي وترابط الامن الاوربي بامن الشرق الاوسط ، وخلل النظـام النقدي والاقتصاد العالمي ، وزيادة اتصال العلاقات العربية مع دول العالم الثالث لصالح العرب .

ثامنا : خلاصة وتعليق :

تضمن الكتاب معلومات عسكرية بالدرجة الاولى عن حرب تشرين بين مصر واسرائيل على جبهة القناة ، كما اشار الى عدد من المسائل السياسية التي توجه السياسيين المصريين والتي لا تتطابق مع رأي القادة العسكريين .

الكتاب مذكرات ، ومذكرات الشاذلي ولدت على جبهة القناة ، فاننا لا نتعرف من خلالها على القسم الآخر من موضوع حرب تشرين وهي المعارك التي دارت على الجبهة السورية في هضبة الجولان .

بالاضافة الى موضوعات اخرى هامة اشرنا اليها لدى اشارتنا الى نتائج حرب تشرين .

★ ★ ★

جولة الشهر في آفاق الثقافة العالمية

كمال فوزي الشرابي

● اكتشاف الأصل الحقيقي لمؤلف حكايات (الف ليلة وليلة)

بعد تسعة وثلاثين عاما من العمل الدؤوب والتمحيص والمقارنة العلمية ، توصل الأديب والبحاثة العربي السوري رنيه خوام الى اكتشاف الاصل الحقيقي لمؤلف كتاب (الف ليلة وليلة) الشهير .

وكما ينبثق العفريت من غمامة القمقم في احدى حكايات الف ليلة وليلة ، هكذا انبثق هذا الاكتشاف الطريف من دخان التبغ الدائم الاشتعال في غليون رنيه خوام الذي انطلق في ابحاثه المتعلقة بالتراث العربي كرئيس قافلة تذرع ابعاد الخيال الشرقي . ان هذا العمل ، كما تقول بعض الصحف الفرنسية ، سيدهش العالم . ويؤكد اختصاصيو المكتبة الوطنية الفرنسية

بيلويس ان جهود رنيه خوام قد اثمرت بالوصول الى اكتشاف ادبي يعد من اثمن اكتشافات العصر .

تأثر بحكايات الف ليلة وليلة كثير من مشاهير الادباء والفنانين في شتى ارجاء المعمورة . نذكر منهم ، على سبيل المثال لا الحصر ، كلا من الروائي الفرنسي الكبير مارسيل بروست (١٨٧١ – ١٩٢٢) والموسيقي الفرنسي هنري رابو (١٨٧٣ – ١٩٤٩) . يظهر تأثير هذه الحكايات لدى بروست في الخيال الملون المشبوب الذي ابدع به اعماله ولا سيما عمله الهام (بحثا عن الزمن الضائع) . اما هنري رابو فقد دفعه غرامه بهذه الحكايات الى انتقاء احداها وهي (حكاية معروف الاسكافي) وصاغها بقالب اوبرالي هزلي تحت عنوان (معروف ، اسكافي القاهرة) . وقد تفنن رابو في خلق الموسيقا والحوار الغنائي الملائمين لأجواء الحكاية وأشخاصها وحوادثها . والجدير بالذكر ان هذه الاوبرا الجميلة قد عرضت لاول مرة بباريس عام ١٩١٤ ، ولقيت نجاحا كبيراً .

والواقع ان (الف ليلة وليلة) قد ترجمت منذ عهد بعيد الى معظم لغات العالم ، وقد ترجمها الى الفرنسية انطوان غالان ، وذلك من عام ١٧٠١ الى عام ١٧١٣ ، بايحاء من سحر (المركيزة او) وكرمى لعينيها الحالمتين .

استطاع رنيه خوام ان يكتشف الأصل الحقيقي لمؤلف هذه الحكايات بعد ان توصل ، من مطالعة شتى المصادر ومختلف المخطوطات ، الى التأكيد بأن مسقط رأس هذا المؤلف هو مدينة (قشغر) وهي مركز تجاري هام يقع على طريق تجارة الحرير في اقصى حدود تركستان الشرقية وقرب صحراء (تاكلي ماكان) الشاسعة التي يضيع فيها من تسوقه قدماه الى التوغل في رمالها وكثبانها. وقشغر ، في الوقت الحاضر ، مدينة في تركستان الصينية ، عدد سكانها مئة الف نسمة ، وتسمى (سولو) في الكتب الصينية القديمة ، وهي ما تزال مركزاً تجارياً . وقد دخلت هذه المدينة في الاسلام منذ عهد مبكر . وحين استشرى خطر المغول ،

ووصلت جحافلهم الى مشارفها ، غادرها مؤلف الف ليلة وليلة الى البصرة ثم الى بغداد ثم الى بلاد الشام فالقاهرة ، وذلك قبل ان يقوم الرحالة الايطالي الشهير ماركو پولو برحلته في تلك الاصقاع النائية ويعود منها بحكاياته العجيبة .

ونعثر على اسم مدينة قشقر في احدى قصص الف ليلة وليلة تحت عنوان (حكاية الاحدب الصغير) . وتعتبر هذه الحكاية انموذجا للحكايات المتداخلة ، وهي نوع من انواع المزايدة لقاء الاحتفاظ بالحياة ، أو هي منبع للثروة كما يقول جورج ماي في مقدمته لترجمة انطوان غالان المذكورة : « اعط تعط . وان تروي حكاية فذلك يعني ان تحصل على اجر أو مكافأة . فالحكايات الجيدة كالحسابات الجيدة تصنع الاصدقاء الجيدين . » .

ولد رينه خوام في مدينة حلب ، وهو ينحدر من اسرة ايرانية ذات اصل قفقاسي ، هاجر بعض افرادها الى عاصمة الحمدانيين كما هاجر البعض الآخر الى فرنسا منذ عهد بعيد . وهنا نجد نوعا من انواع القرابة بينه وبين المترجم الثاني لالف ليلة وليلة الى الفرنسية وهو الدكتور جوزيف ـ شارل ماردروس الذي كان ينحدر ايضا من اصل قفقاسي . وقد ترجمها من عام ١٨٩٨ الى عام ١٩٠٤ .

بعد ان انهى رنيه خوام دراسته الجامعية عمل مدرسا للغة الفرنسية في معاهد حلب . ثم انتقل في عام ١٩٤٧ للاقامة بباريس حيث اهتم بالموضوعات الادبية والعلمية التي تمت بصلة الى الحضارة العربية . وذات يوم قرأ في جامعة الصوربون ترجمة ماردروس ثم ترجمة غالان وذلك بدافع الفضول ، فاذا به يعثر على جملة تناقضات في كلتا الترجمتين مما دفعه الى العودة لقراءة المخطوطات التي استند اليها كل من هذين المترجمين في ترجمته . وهنا بدأت حقبة طويلة من العمل الدؤوب . وقد شيد رنيه خوام شهرته على طريقته العلمية التي تقضي بمقارنة النص المترجم باكبر عدد ممكن من المخطوطات التي ورد فيها هذا النص . وهكذا

استطاع ان يحقق كلا من (كتاب الحيل) و (بهجة القلوب) ونحو اربعين كتابا آخر ، كما حقق (حكاية السندباد البري والسندباد البحري) وسواها من حكايات الف ليلة وليلة .

اختار رنيه خوام مهنة التدريس في المدارس الثانوية الفرنسية ليتاح له الوقت الكافي للبحث والتنقيب ، وذلك في بيته الصغير بمدينة (سوربين) الواقعة على نهر السين بالقرب من باريس . هناك نجد مكتبه وقد تراكمت فيه الملفات . وينصرف يوميا الى متابعة الاطلاع على الافلام الصغيرة (الميكروفيلم) التي ترد عليه من جميع دور المخطوطات والمكتبات في العالم . انه يقارن ، ويستنتج ، ويستبعد ، ويحل الالغاز : فاذا وجد مثلا احد النصوص وقد احيط بهالة من الورع ، فمعنى ذلك ان جوهرة خفية تضيء في اعماقه .

اما بالنسبة الى الف ليلة وليلة فقد توصل الى التاكد من وجود توافق بين المخطوطات الاصلية والترجمات فيما لا يقل عن اربعمئة ليلة من هذه الليالي وبخاصة في ترجمة الدكتور ماردروس . اما بقية الليالي ففيها اختلاف في الترجمة وانحراف عن الاصول ولا سيما فيما يتعلق بحكاية السندباد البري والبحري ، وحكاية علي بابا والاربعين حراميا ؛ (ولا يشك في ان هذه الاخيرة ذات اصل تركي متاخر) ، وكذلك حكاية علاء الدين والمصباح السحري وسواها .

وهذا وقد نشر رنيه خوام اول كتاب من الليالي المحققة منذ عشرين عاما ، معتبرا هذا الكتاب الاول نقطة الانطلاق الاساسية في طريقه الصاعدة . ثم اعاد مؤخرا نشر هذا الكتاب مع بعض الزيادات والاضافات المحققة في جزء ضخم عنوانه (سيدات مبجلات وخدم ظرفاء) كما نشر الجزء الثاني تحت عنوان (القلوب اللا إنسانية) ، وقد صدرا عن دار النشر (فيبوس) . اما الجزءان الثالث والرابع فسيظهران على التوالي وعما قريب . وهذه الاجزاء الاربعة متوجة كلها بالعنوان الاصلي الكبير وهو (الف ليلة وليلة) .

بقي ان نتساءل : ما الذي يجعل رنيه خوام يمتطي صهوة جواده ويندفع بكل حماسة للبحث عن المجهول ؟ انها مزية العالم المخلص لعمله ، بل قل انه حب التاريخ والتراث العربيين وكشف ما تسرب اليهما من زيف وتشويه . ونتساءل ايضا : ما هو الوضع المادي لهذا العالم البحاثة الذي يعيش بين الكنوز ؟ والجواب بسيط : ان عدة باقات صغيرة من الازهار ، التي يعشقها ويحيط بها نفسه على الدوام ولا يستطيع الاستغناء عن جمالها والوانها وعطرها ، تكفي للاخلال بميزانية مصروفه الشهري وتضطره الى العيش في جو من التقشف .

● شاعر بلا ضريح وقد عاش
طوال حياته طفلا

احتفلت الاوساط الادبية في اسبانيا وفرنسا ، بدءا من صيف العام الماضي وحتى نهاية العام ، بمرور خمسين عاما على اغتيال الشاعر الاندلسي التقدمي الكبير فدريكو غرسيا لوركا (١٨٩٨ — ١٩٣٦) . ففي اسبانيا ، اقيمت عدة احتفالات بهذه المناسبة ، كما اقيم في غرناطة ، مسقط رأس الشاعر ، احتفال كبير مهيب تكلم فيه عدد من الادباء والشعراء عن مصرع الشاعر وعن خصائص شعره النابع من ارض الاندلس والمعبر عن روح ابنائها وتراثهم اللذين تمتد جذورهما الى ايام وجود العرب في تلك البقعة الجميلة من العالم . واكمل المحاضرون والجمهور الاحتفال بأن ساروا ، في موكب كبير ، الى ضاحية قريبة من غرناطة يعتقدان الشاعر قد دفن فيها ، ووقف الجميع دقيقة صمت حدادا عليه . وفي فرنسا اقيمت عدة ندوات ومحاضرات تحدث فيها الخطباء عن لوركا وعبقريته الشعرية والمسرحية ، كما قرئت مقاطع عديدة من قصائده ومسرحياته .

وشاركت دور النشر الفرنسية بهذه المناسبة فاعادت (دار نشر سوي Seuil) مثلا ، وهي دار نشر كبيرة تهتم بالتراث الثقافي الانساني على العموم وبالادب العالمي على الخصوص ، طبع كتاب للاديبة

الفرنسية مارسيل أوكلير عنوانه (طفولات غريثا لوركا وموته) . هكذا جاء مطلع العنوان بصيغة الجمع معبرا تمام التعبير عن حياه هذا الشاعر الذي عاش في الواقع تسعة وثلاثين ربيعا من الطفولات المتعاقبة . وقد ظهرت طفولته الاولى في تظرفه ودعابته حول التكتم على تاريخ ميلاده الحقيقي . كما ظهرت طفولته الثانية في كتابه الاول (انطباعات ومناظر) الذي نشره وهو فتى ، ففيه نقع على اسلوب يتسم بالبساطة ، وبالاكثار من وضع النقاط بين الجمل ، كما نقع في الوقت ذاته على الخامة الواعدة التي ستكون مادة اعماله المقبلة .

ومن مظاهر الطفولة لديه ايضا هذه الدهشة البريئة التي عبر عنها في اثناء اقامته بمدريد لمدة عشرين عاما حيث عقد صلات صداقة مع بعض الفنانين ولاسيما الفنان التشكيلي العالمي سلفادور دالي ، والمخرج السينمائي العالمي لويس بونويل ، وقد ظهر التأثير المتبادل لهؤلاء الاصدقاء الثلاثة في الاعمال الفنية أو الشعرية التي انتجها كل منهم ، ونخص بالذكر من هذه الاعمال فيلم بونويل الشهير (كلب اندلسي) .

ومن مظاهر الطفولة لدى لوركا ايضا هذه الرغبة المبكرة في الشهرة وقلقه الذي كان يتنامى لرؤية اسمه بارزا في اعلانات مسرحيته الاولى التي منيت بالفشل . كذلك اخفاقه في الحب ، مما يدل على ان هذا الشاب ، الذي وسع قلبه الكبير مرح العالم وسعادته ، لم يكن في الواقع مرحا ولا سعيدا ، بل ان هذا الباحث عن الحب المنفتح لم يعرف في اعماقه سوى العزلة المغلقة . ومن مظاهر الطفولة لديه ايضا وايضا هذه المرارة وهذا الصفاء في التفكير اللذان طبعا ديوانه الاكثر شعبية وهو (قصائد او حكايات الغجر) بطابعهما الخاص . ونحن نعرف ان قصائد أو حكايات الغجر اي ما يسمى بـ (الرومانسيرو خيتانو) هي اغنيات تتضمن اقاصيص شعبية واسطورية ذات نفحة ملحمية . والجدير بالذكر ان هذا الديوان قد طبع سبع مرات خلال ثماني سنوات ، من عام ١٩٢٨ الى عام ١٩٣٦ ، وبه تبوأ لوركا مركزا مرموقا بين كبار الشعراء في عصره . وهو يعبر عن

الروح الاسبانية باعتباره يجسد روح اسبانيا كلها . وقد أشاد بلوركا الشاعر داماسو أونسو ووضعه في مرتبته الصحيحة حين قال : « خوان رويث هو شاعر اسبانيا في القرن الرابع عشر ، ولوبيه ده بيغا هو شاعرها في القرن التاسع عشر ، اما لوركا فهو شاعرها في القرن العشرين . »

لم يشفع للوركا لدى الحرس المدني او الكتائب الفرنكوية الفاشية التي اغتالته هذا السحر الذي ينبعث من اغنياته وقد قال في احداهـا « ان الحب أقوى من الموت » ، ولا هذا النفاذ في البصيرة حتى لكانه تنبأ مسبقا بمصرعه وتحدث عن قتلته المجرمين . لنستمع اليه يدل عليهم ويصفهم في احدى قصائده :

« بنفوسهم التي قدت من جلد مبرنق ،
محدبين ليليين ، ينشرون
حيث يمرون
صمتا اسود لزجا ومخاوف كالرمل الدقيق . »

وتنتقل الاديبة مارسيل اوكلير لتحدثنا عن رحلة الشاعر الى نيويورك، وهي الرحلة التي أوحت اليه قصيدته الشهيرة (شاعر في نيويورك) . ثم تحدثنا عن اكتشافه وعشقه في كوبا لانواع الموسيقا والرقص لـدى الزنوج والسكان المحليين ، وعن سنواته الاخيرة التي اوقفها جميعا على انتاج مسرحياته ، وعن تلك المباهج الغلامية التي كان يشعر بها وهو يردد ادواره مع الممثلة جيرمين مونتيرو . ثم نكمل المسيرة مع الكاتبة في تاريخ طفولات هذا العندليب الذي سمي بحق (عندليب الاندلس) الى ان نصل الى ذلك اليوم المشؤوم الواقع في ١٥ آب ١٩٣٦ حيث جاء ثلاثة رجال ليعتقلوه من بيت أسرة كتائبية كانت تضيفه وترعاه بحكم الصداقة التي تربط بينهما . سئل القتلة المجرمون : « ما هي التهمة الموجهة اليه؟» وكان الجواب : « أعماله » . وكان لوركا ، قبل بضعة ايام ، قد صـرح لبعض الصحفيين : « ... يجب أن اتمتع بالحياة ، الحياة الملأى ،

العريضة ، النابضة بالفتوة ... كل شيء لدي فرح بالابداع ... لست قلقا من أي شي ... » ولكن كل شيء انقلب وتبدل . وكان بامكانه ان يقول : « انهم لن يقتلوني » ... ولكنه يدرك ان المجرمين سيقتلونه حين القوا به ، كما يلقون بشيء مهمل ، في غيابة شاحنة ، وذلك ليلة التاسع عشر من آب ... كان يجب ان يبصر الفجر في بزوغه هو الذي طالما غنى الفجر في ليالي اندلس الصافية الندية . وكان يجب ان يطالب برجل دين ليعترف اليه . وكان يجب ان يصلي لربه الصلاة الاخيرة . ولكنهم لم يمهلوه . وحين اطلقوا عليه النار لاحظ بعضهم أنه مازال يتحرك وكانه يرفض الموت ، وكانه يقول للموت : « انا مازلت حيا » . فاقترب منه احدهم واطلق عليه الرصاصة الاخيرة التي احالته الى جثة هامدة ... كان يجب ان يدفنوه في ضريح ... وكان يجب ... وكان يجب ... ولكن متى كان المجرمون الحاقدون يعرفون ما يجب وما لا يجب ؟ ... وهكذا قضى عندليب الاندلس من دون ضريح معلوم هذا الذي تساءل في احدى قصائده : « اين ضريحي ؟ » . بلى ، لا احد يعرف واحسرتاه اين دفن ، ولقد ظل وسيظل الى الابد مكان دفنه مجهولا ...

ولكن مالنا نتساءل : « اين ضريح لوركا ؟ » اليس ضريحه في قلب كل قارىء من قرائه ، تنعم فيه ذاكرة العطرة الصافية بالتقديس والحب والاجلال .

وهكذا قضى الشاعر العظيم ، شاعر اسبانيا الخالد ، الذي احب بلاده « حبا ينفذ الى النخاع » كما يقول في احدى قصائده . هكذا قضى بريئا ، نقيا ، طفلا وهو في أوج شبابه وتفتحه وعطائه . وما كان لوركا الا شاعرا انسانيا استطاع ان يحضن الانسانية كلها في قلبه الكبير . يقول : « أنا انسان في العالم ، انا اخ لجميع البشر . لا اومن بالحدود السياسية » . انها لكلمات محفورة على جباه جميع الازمنة كما هي محفورة اقوال الاطفال والشعراء .

● روايتان من الصين : (القفص المنفرج) و (طفل العام الجديد)

سبق لدار النشر (غاليمار) بباريس ان اصدرت ، منذ عدة سنوات، ترجمة فرنسية لمجموعة حكايات وقصص للروائي الصيني الشهير لاو شي (١٨٩٩ ــ ١٩٦٦) تحت عنوان (الناس في بكين) . وتعرفنا هذه المجموعة الى كاتب تقدمي اتاحت له نظرته ، الملأى بالحب والعطف والاهتمام ، الى حياة الناس البسطاء ومشاغلهم اليومية ان يستمر في الكتابة في عهد جمهورية صون يات ــ شن وفي عهد ماوتسي تونغ على السواء .

واليوم تظهر للكاتب المذكور عن دار النشر ذاتها ترجمتان لروايتيه (القفص المنفرج) و (طفل العام الجديد) . وهما تتيحان لنا مزيدا من التعمق في فن هذا الكاتب المتسم بالواقعية والطبيعية والصفاء مع قليل من اللذعة الهجائية التي لا تصل الى حد المساس بالغبطة والتفاؤل في كتاباته .

تروي لنا (القفص المنفرج) ما ترتب من نتائج على حدث سياسي صغير وقع في الثلاثينات وذلك حين اصدرت الجمهورية قانونا يبيح حرية الطلاق . أحدثت هذه الحرية الجديدة ، التي تتناقض مع التقاليد السارية منذ القدم ، بلبلة كبيرة لدى الرجال الذين رأوا انفسهم فجأة وقد اصبحوا اعداء للزواج . كانت ردة الفعل في الدرجة الاولى نفسية ، واخذ الرجال يتساءلون : لماذا يتوجب علينا ، بحق الشيطان ، ان نتحمل عبودية الزواج يوما آخر ؟

تعرض لنا هذه الرواية ثلاثة اشخاص يختلف كل منهم عن الآخر اختلافا كبيرا . فالشخص الاول واسمه (لاو لي) يعتبر مثال المواطن العادي الذي تملأ قلبه النوايا الطيبة . يدفعه القانون الجديد الى التفكير : هل هو حقا متزوج ، وكيف يجعل من زوجته امرأة اكثر جاذبية ، وكيف يتصرف تجاه اطفاله ؟ والواقع انه يجسد الشهامة ، ولكن تراوده بعض

التساؤلات المفاجئة التي لا يستطيع الاجابة عنها . واذا كان عنده احيانا نزعة الى الاستقلال ، فانه في اعماقه لا يريد ان يخرق جدار التوازن القائم . ويبصر حوله النساء ينظمن صفوفهن ، والزوجات يشكلن جماعات تدافع عن حقوقهن ضد الرجال الذين زادهم القانون الجديد سيطرة . ويغلب عليه نداء العقل ، كما يغلب على الكثيرين من مواطنيه فيطردون الفكر الشيطانية قبل ان تعشش في اذهانهم ، وينصرفون الى اعمالهم في المزارات.

اما الشخص الثاني فيدعى (كسياو زاو) ، ويجسد الخداع ، والتآمر، والنفاق . انه شيطان خطر ، يضع على وجهه القناع الذي يناسب كل ظرف ، ويتظاهر على الدوام بانه يحب خدمة الناس ويسعى الى الخير . انه يمثل في الرواية العنصر الزئبقي الذي لا يمكن الامساك به . ومنه تنبثق الفكر الرديئة ، وربما اصبح ، من دون ان يدري ، منبعا للخلافات والمشاحنات . ولا يدري احد ما المهنة التي يمارسها ، ويبدو احيانا انه يمارس عددا كبيرا من المهن . وما ان ينشب خلاف بين زوجين او يحدث سوء تفاهم بين شخصين حتى يتأكد الناس من انه وراءهما .

واما الشخص الثالث المثير فهو (زانغ) ، الوسيط ، اي الانسان الذي يدور جميع الزوايا كما يقال ، ويساعد القدر ، ويصلح احوال الازواج المتخاصمين ، وحين ينفصل بعضهم عن بعض يغري النفوس اليائسة ويمد لها يد العون لتعثر على نفوس تركن اليها . ولدى الف ربة منزل وعشرة آلاف قروي وقروية ، قلما يذهبون الى العاصمة ، يمثل هذا الشخص الانسان الطيب ، المحب بطبيعته للخير . ويتبع الناس جميعا تعاليم هذا الحكيم الساخر ، هذا الفيلسوف الطاوي (من الطاوية وهي فلسفة دينية مبنية على تعاليم لاو تسو الصيني ، من القرن الساس قبل الميلاد) . انه في نظرهم يتحدث باسم القضاء والقدر ، ويرون فيه سمسارا لشتى انواع السعادة حتى ولو كانت قصيرة الاجل . هل هو محسن أم محتال ؟ لا شك في انه الاثنان معا ، لكنه لا يعدم على اية حال قدرا غير يسير من الجاذبية وخفة الروح .

تتركز قيمة هذه الرواية فيما تحتويه من حب للدعابة اللاذعة ومن تطلع الى الغبطة في عالم افضل . مادة الكاتب هي الناس البسطاء والفقراء في بكين العاصمة . انه لا يمل من تصويرهم بما تتميز به من دقة في الملاحظة تمحو ماهو فاجع في وجود البعض منهم . وصفوة القول انه مصور بارع للناس والطبائع ، واذا كان يرغب في حب معاصريه فانه ليحلو له ان يزعجهم احيانا . . .

في الرواية الثانية وعنوانها (طفل العام الجديد) ترود الموسيقار الصغيرة ذاتها التي استمعت اليها في الرواية الاولى ؛ ولكن بشكل اكثر الحاحا ، واكثر تأثيرا . ويمكن اعتبار هذه الرواية سيرة ذاتية للمؤلف ؛ يتحدث فيها عن طفولته وما احاط بها من وقائع وذكريات تشيع فيها أجواء من التألق والكفاح والمرارة . وتذكرنا هذه الرواية ببعض كتابات جان ــ جاك روسو حول الطفولة والتربية ومحبة الطبيعة

فنــــون

● **خطوط التلال واكتاف النساء**

عنــد الفنان بول سيزان

الانطباعية شكل من شكال الفن يقتضي ابراز الانطباعات واهمال جميع التفاصيل . كما ان الانطباعية نظرية جمالية تقضي باتخاذ الانطباعات المحسوسة مبدأ للخلق او النقد .

يعد الفنان التشكيلي الفرنسي بول سيزان (١٨٣٩ ــ ١٩٠٦) احد كبار رسامي المدرسة الانطباعية . وقد مارس ، كاصدقائه وزملائه الانطباعيين ، الرسم في الهواء الطلق ، ولكنه جهد ــ بحسب قوله ــ في « ان يرسم على طريقة الرسام الفرنسي بوسان لوحات على الطبيعة » . وقد جعلته مقولته بشكل خاص « الانعكاس يغير الرؤية » احد رواد الفن الحديث .

من أشهر لوحات سيزان : (جبل سانت فيكتوار) وهي من ضمن مجموعة كورتولد بلندن ، و (البحر في ايستاك) — والايستاك سلسلة تلال في جنوب فرنسا — ، و (الزهرية الزرقاء) ، و (طبيعة صامتة بالبصل) ، و (اللاعبان بالورق) ، وجميع هذه اللوحات موجودة في متحف اللوفر بباريس . وهناك لوحات اخرى موجودة لدى أسرة الفنان ، وفي مجموعتين خاصتين في مدينة زيوريخ بسويسرا وفي الولايات المتحدة الامريكية .

اوردنا هذه المقدمة المقتضبة عن سيزان بمناسبة صدور كتاب قيم عنه في (منشورات فلاماريون) الفرنسية عنوانه (سيزان) ومؤلفه هو الكاتب الامريكي جون ريوالد . ويشكل هذا الكتاب في الاصل اطروحة كان الكاتب قد حصل بها على شهادة الدكتوراه من جامعة الصوربون .

يبدو ان كل شيء قد قيل عن سيزان ، ومع ذلك تبقى اشياء واشياء لم تقل عنه لكثرة ما كانت اعماله تهيمن على فن التصوير في عصره ،متفوقة بذلك حتى على اعمال بيكاسو . لقد كان بيكاسو يستكشف في جميع الاتجاهات مستندا الى وحدة ايقاع مفردة ، بينما كان سيزان على العكس يحفر ويظل يحفر بلا انقطاع ، وكانت ايقاعاته متعددة . وبعبارة اخرى يمكن القول ان فن بيكاسو يعتمد الامتداد والاتساع،اما فن سيزان فديدنه الاعماق وهاجسه فكرة المكان اكثر من فكرة الزمان .

يحدثنا جون ايوالد عن سيرة سيزان وبخاصة في الفترة التي تمحورت حول صداقته مع الكاتب الفرنسي الكبير اميل زولا ثم القطيعة التي جرت بينهما . ولاشك في ان ما كتبه عنه يدل على انه افضل من عرفوا شخصيته واستطاعوا التغلغل في اعماق حياته وفنه .

يتألف الكتاب في حلة زاهية انيقة ، ويحوي بالاضافة الى سيرة سيزان صورا عن كل ما خلفه من لوحات كبيرة وصغيرة ورسوم مختلفة الاحجام غير معروفة او تندر معرفتها ، كما يحوي نسخا عن الصور الضوئية التي

كان سيزان ــ شأنه في ذلك شأن جميع زملائه الانطباعيين ــ يلتقطهاللمناظر التي اودعها لوحاته ولونها بألوان فرشاته وجهده وعبقريته . وهذا كله يتيح لنا ان نفهم نظرة الفنان وعمله ، وهو الذي قيل عنه انه « خلق توافقا بين خطوط التلال واكتاف النساء » فيما كان منهمكا في ابداع فنه الجديد .

● تفكير المصريين القدماء

كان شاقوليا لا افقيا

تنقصنامعرفة بعض العوالم التي نشأت وازدهرت في ظلال الازمنة القديمة . من هذه العوالم ، التي نحاول مع الاستمرار في اكتشافها ان نتعرف اليها ، عالم ميسين Mycènes ، وهي في الوقت الحاضر قرية صغيرة تقع في بلاد اليونان ، ولكن فيها اطلال مدينة ميسين القديمة عاصمة منطقة الارغوليد لحقبة من الزمن . وقد سبق لاغاممنونان حكمها وكانت من عام ١٦٠٠ الى ١٢٠٠ ق.م مركز الحضارة المسينية .

ومن هذه العوالم ايضا عالم كنوسوس Cnossos ، وهي عاصمة جزيرة كريت القديمة التي ازدهرت في الالف الثاني قبل الميلاد ، وكانت مقر الملك مينوس ، وقد جرت فيها ، اواخر القرن التاسع عشر ، حفريات تتعلق بالحضارة المينوسية . وهناك ايضا عالم طروادة او ايليون ، وهي مدينة في آسيا الصغرى . وتقول الاسطورة انها قاومت ببسالة الحصار الذي فرضه عليها الآشيون ، وهم اقدم سكان اليونان او اغريقيا ، لمدة عشر سنوات . وقد خلدها هوميروس ــ كما نعلم ــ في الياذته الشهيرة . في طروادة هذه ، وقرب القرية التركية الحالية (حصار لِك) وهي برغام القديمة ، وجد عالمان المانيان منعلماء الآثار بقايا تسع منشآت بشرية متعاقبة ، يعود اقدمها الى القرن الثلاثين قبل الميلاد . ويبدو ان طروادة رقم ٧ تتوافق مع الحقبة الممتدة من ١١٥٠٠ الى ١١٨٤ قبل الميلاد ، وهي التي استولى عليها الآشيون .»

وهناك حضارات نجهلها الى حد كبير كحضارة الانكا . والانكا اسم أطلق على حكام امبراطورية الكيشوا في البيرو قبل اكتشاف اميركا .

وقد انشأ هؤلاء الحكام امبراطورية قوية كانت عاصمتها (كوسكو) هدمها الغزاة الاسبانيون في القرن السادس عشر . وكانت حضارة الانكا من أروع الحضارات التي يذكرها التاريخ .

كذلك مازلنا نجهل الكثير عن حضارة مصر القديمة . ويقول الكاتب الفرنسي جاك لاكاربير في مقدمته لكتاب (مصر القديمة) من تأليف آرن ايغبريشت ، وقد ظهر حديثا عن دار النشر (بورداس) : « لا تنتمي مصر الى تاريخنا ولا الى ثقافتنا . ولا يوجد بيننا وبينها اي نسب مباشر أو غير مباشر ، ولا اية ذاكرة عامة أو مشتقة . انها اكثر من عالم آخر : انها قارة اخرى . »

والواقع أن مصر هي كفارة الاطلنتيد الاسطورية ، وهي اعجوبة من العجائب بحضارتها المتناهية في القدم ، هي الحضارة الراقية التي انشاها اشخاص كان تفكيرهم شاقوليا لا افقيا ، وكان همهم التصعيد والتسامي ويتابع جاك لاكاربير : « ومع ذلك فيجب الا ننسى ان مصر موجودة على الدوام ، وأنها اكثر حياة وحيوية مما كانت عليه من قبل باعتبارها هبة النيل وابداعه المستمر . »

يحوي كتاب آرن ايغبريشت معلومات في غاية الاهمية عن جمهورية مصر العربية الشقيقة في حضارتها القديمة المزدهرة ، كما يحوي فهارس ومخططات ومعجما . وقد استطاع المؤلف ان يخلق انسجاما واتساقا فيما بينها وبين الدراسات التي قدمها . هذا العمل الرائع ، الذي تطلب كثيرا من الجهد والوقت ، يأخذ بايدينا لنتعرف عن كثب الى معالم الاثار ونتلمس صميم الحضارة والحياة اليومية والفن والتاريخ في مصر القديمة .

علـــوم

● تأثير الجينات او المورثات في قدرات الانسان العاقل

يشغل العالم الفرنسي الكبير البير جاكار(*) منصب مديـر للقسـم المختص بعلم الوراثـة او الوراثيات Génétique في المعهـد الوطنـي للدراسات الديموغرافية (علم الاحصاءات البشرية) . وقد صدر لـه مؤخرا في منشورات (سوي) بباريس كتاب عنوانه (موروثات الحرية والحيوانية والتانسن) وفيـه يعرض فكـرا تدور في فلكـي البيولوجيا (علم الاحياء) والفلسـفة ، ويتساءل عن الدور الاجتماعي للعلم . ماذا بامكان المرء ان يقوله بجدية اليـوم عـن الاسـس البيولوجيـة للسـلوك الاجتماعي ؟ وهل يؤثر التحديد الوراثي تاثيرا حتميا في البشرية كمـا يدعي بذلك علـم الاجتمـاع الاحيائـي (السوسيوبيولوجيا) ؟ وهناك تساؤلات اخرى يثيرها البير جاكار في كتابه وتشكل المصب الاساسي لهذا اللقاء معه :

س ــ فيما يتعلق بمقولة علم الاجتماع الاحيائي «في البدء كانت الجينة او المورّثة Gène » (بتشديد الراء وكسرها) ، هـل يعني ذلك ان الكائن الحي ليس الا « انسانا آليا للاستمرار في البقاء » تبرمجه الجينـات او المورّثات ؟

ج ــ الكائنات الحية الاولى كانت كذلك بالتاكيد . ولكن ما ان تلقت الكائنات مورّثات فيما بعد حتى اصبحت كائنات معقدة . ويمكن تلخيص تاريخ التطور بأسره في واقعة : فقد غدى التعقيد المكتسب ، بشكل تدريجي ، التعقيد الاصلي ، ونتج عن ذلك كائنات تتميز بفرط التعقيد . فالتطور اذا انتج كائنات قابلة للبناء الذاتي حتى بلوغ الكائن الاكثر كمالا وهو الانسـان العاقل الذي لديه القدرة على ان ينسب لنفسـه « قدرات » وبتعبير آخر يمكن الوصول الى هذه التعريف للانسـان « انه حيوان يتلقى

من الطبيعة ، بشكل فردي ، القدرة على ان ينسب لنفسه قدرات ، بشكل جماعي . » .

س ـ اي تواصل استرجاعي ينشا عندئذ بين هؤلاء الثلاثة : النوع (الذي يفترض انه يحرس برنامج المورثات) ، والفرد (الذي يحقق فرادته) ، والبيئة ؟

ج ـ يولد الفرد من التقاء فردين آخرين ينتميان الى النوع ذاته والى البيئة . وعلى هذا لوحظ ، فيما يتعلق بالكائنات الاكثر تطورا كالانسان العاقل ، ان اشكالية الفطري والمكتسب قد طرحت بشكل سيء. انا لست نتاج العلاقات ما بين مورثاتي في تاثيرها المتبادل مع البيئة فحسب ، بل اكون في لحظة ما كثير التعقيد حتى انني لاصبح بناء ذاتيا ايضا . وبعبارة اخرى ، انا علة نفسي على حساب تركيبي الخاص . فاذا ما ذهبنا الى نهاية هذه المحاكمة فان البناء الذاتي يؤدي الى الاستقلال ، والاستقلال بدوره يؤدي الى الحرية .

س ـ وعلى هذا اين تضع حرية الاختيار لدى الانسان الذي تحكمه اما « امبراطورية البيئة » واما « جمهورية المورثات » ؟ يبدو ان الحظ في التحرك قليل جدا .

ج ـ هناك اناس كانت لهم « امبراطورية البيئة » غنية ومنفتحة بشكل كاف ليكون لديهم حظ كبير جدا ، ولكن هذا الحظ على العموم يقل في الواقع كثيرا بالنسبة الى ٩٥٪ من الاشخاص . ولكن هل هذا الحظ مما لا يمكن الاستغناء عنه ؟ اكيد ان الانسان محكوم : لديمورثات تمنحني بشرة بيضاء ، بينما هناك اناس لهم بشرة سوداء ، واذا كانوا يعيشون في بلديس فان حظهم من الحرية يكون اقل من حظي . هل يقع الخطا في ذلك على مورثاتهم او على البيئة ؟ لقد انشا الانسان ، منذ نحو

عشرة آلاف عام وبشكل تدريجي ، مجتمعات ارادت قبل كل شيء ان تكون فعالة ، ومن أجل ذلك كانت هناك طريقة في غاية البساطة : ان يتألف المجتمع من ١٪ من الامراء او الحكام ، ومن ٤٪ من الحرس ، ومن ٩٥٪ من العبيد ، وكانت الحركة مستمرة . وعلى هذا فانا اعتقد انه يجب ان نتساءل عن « الطبيعة البشرية » ، وهنا ندرك انها تقوم على كفاءتها في قول « لا » لطبيعتها الخاصة .

س ـ هذه الهندسية البيولوجية المدهشة التي تكونها عبقرية الوراثة الا يخشى من ان تذهب بعيدا جدا ؟

ج ـ نحن في الواقع نمر بمرحلة منحتنا عددا كبيرا من الخصائص : فعما قريب سيتمكن الانسان من نقل عضو التناسل في الطفل ، وسيتمكن حتى من اجراء « تجميعات » اي خلق افراد مورثاتهم متماثلة . وهكذا اصبح الانسان يملك قدرات جديدة لم يفكر احد فيها من قبل : ان فعاليتنا تسبق وضوح التفكير لدينا بمراحل . ولكن علينا ، قبل ان نمضي في اتجاه معين ، ان نتساءل بجدية عن مضاره ، ذلك ان هذا التقدم التقني الهائل يمكنه ايضا ان يقوي مجتمعا يقوم على عدم المساواة .

س ـ فيما يتعلق بعلم الوراثة لدى الشعوب ، يزيد التنوع عند الافراد من مقاومتهم لمخاطر البيئة . فعلى هذا الاساس ، هل ستكون ايديولوجية « العرق الصافي » حتى من الوجهة البيولوجية ، عامل شؤم ؟

ج ـ بكل تأكيد . والواقع انني درست مع فريقي في جنيف فئة من الناس قليلة تقطن في جزيرة (بالي) الاندونيسية ، وتتكون من مئتين وخمسين شخصا ، يعيشون منذ ستة قرون في عزلة تامة . لقد اصبحوا مع الزمن عرقا صافيا ، ولكن مورثاتهم أصيبت بالضعف الى درجة التلاشي حتى انهم اصبحوا عاجزين عن الانجاب . هذا يجعلنا نتبين الى اي حد تخوننا الكلمات احيانا : فكلمة « صاف » ليست افضل من كلمة

« غير صاف » ، بل انها تعني الفقر والانحلال . ان جميع علماء الوراثة متفقون على هذه النقطة : فايديولوجية العرق الصافي ليست مرعبة فحسب بل هي مدمرة ايضا . وعلى هذا يجب العمل على أن يولد الاطفال من ابوين تختلف مورثات احدهما عن الاخر ، وذلك ليكون لديهم اختلاف في التماثل الى اقصى حد ممكن .

س ــ هل التهجين اذا وسيلة بيولوجية ناجحة ؟

ج ــ بكل تأكيد . اذا كان ابواك لا يملكان الا المورثة (أ) فانك تكون من ذوي التماثل بمورثة مضاعفة هي (أأ) ، وتكون مالكا لفئة واحدة من المورثات كي تعيش . ولكن اذا ورثك والدك مورثة (أ) ووالدتك مورثة (ب) فتكون لديك « وصفتان » من المناعة بدلا من واحدة ، وهذا التنوع هو الذي يجعلك قادرا على مقاومة تحديات البيئة . ونلاحظ ، على اية حال، ان في الطبيعة كميات من الاليات وكبت بشكل يجعل التنوع متماسكا ، ولولا ذلك لانقرض النوع .

س ــ ان مجتمعا ما يكون غنيا بالفئة « المتلقية » وبالفئة « المرسلة » فيه ، كما يقول العالم ادغار موران ؟

ج ــ صحيح . فعلى الصعيد البيولوجي « المرسل » هو من يجلب مورثة جديدة ، وهو يطرح مشكلة ، ولكن لولا هذا التلقي وهذا الارسال أو ما يسمى بالتغير الاحيائي لاصبحنا شبيهين باسلافنا ، الطحالب الزرقاء والواقع ان هذه « الحوادث » المتواصلة المستمرة هي التي جعلتنا نصير الى ما صرنا اليه (أي كما نحن الان) .

س ــ وهل « التغير الاحيائي الايجابي » وحده هو الذي تصطفيه البيئة بمعنى انه يشكل اختيارها الممتاز ؟

ج ــ تلك هي نظرية الداروينية الجديدة بكل ابعادها ، ولكن حذار ! ان يحدث احيانا لبعض التغيرات التي كانت رديئة في البدء ان تصبح

« جيدة » ، وذلك بدخولها بيئة جديدة عن طريق التفاعل او التأثير المتبادل . ويصر بعض الاطباء ، مثلا ، على ان مورثات المريض بالسكري يمكن ان تصبح « نافعة » في عالم يجوع فيه الناس . فالانسان يكون « جيدا » او « رديئا » بالنسبة الى التفاعل مع بيئة معينة لا مع اية بيئة اخرى . ولهذا السبب نشهد في الوقت الحالي بزوغ نظريات تطور مضادة للداروينية تصر على انه يمكن تفسير التطور من دون الاستناد الى مصادر سابقة ، وذلك باللجوء الى الاصطفاء الطبيعي .

(*) درس البروفيسور البير جاكار في عدة جامعات باوروبا وامريكا ، منها جامعتا مونتريال بكندا وجنيف بسويسرا . اختصاصي في علم الوراثة لدى الشعوب. تميز بمناقشاته الصريحة في الفلسفة والسياسة . وهو عدو لجميع اشكال العنصرية ، ويرى ان التنوع يغني المجتمعات البشرية . و « الاخر » لديه ، سواء اكان فردا ام مجموعا ، يكون ثمينا ونافعا بمقدار ما تحتاج اليه الانسانية في تقدمها . من اشهر مؤلفاته : تقريظ الاختلاف ، علم الوراثة والبشر (١٩٧٨) ، المجازفة بالعلم (١٩٨٢) ، انا والاخرون (١٩٨٣) ، وجميعها من منشورات سوي .

عن وزارة الثقافة صدر حديثاً

هل تعرف الفراشات

قصص للأطفال

تاليف
روجيه ــ غي شارمان

ترجمة
لطيفة ديب عرنوق

قصص الى أطفال شياطين

قصص للاطفال

تاليف
جاك بريفير

ترجمة
غصون رفعت عرنوق

من وزارة الثقافة صدر حديثاً

انكسار الأحلام

سيرة روائية

محمد كامل الخطيب

دراسات نقدية عربية (١)

* • *

كسرة خبز تكفيني

دعد حداد

من الشعر العربي (٢)

عن وزارة الثقافة صدر حديثاً

